



UNIVERSITETET I AGDER

Intimitet i konserter

Line Jørgensen

Veileder

Tony Valberg
Tormod W. Anundsen

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2014
Fakultet for Kunstfag
Institutt for visuelle og sceniske fag

Forord

Det har vært en spennende og innholdsrik periode å arbeide med min masteroppgave. Fagene vi har hatt i denne tverrfaglige masteren, har inspirert meg til å få nye perspektiver og tilnærminger til musikk. Jeg har gjennom studien innsett hvor viktig det er for meg å beskjeftige meg med musikk og kunst. Gjennom årene jeg har jobbet med min undersøkelse, har jeg funnet tilbake til min lidenskap for kreativ utfoldelse, skaperglede og troen på at jeg som enkeltmenneske kan bidra til å endre og utvikle musikk og kunst i nye retninger.

Jeg opplever Master i Kunstfag som en viktig tverrfaglig utdanning hvor man samler sammen kreative mennesker fra mange ulike kunstinstitusjoner. På denne måten kan man lære fra hverandre og få nye innfallsvinkler til kunstutfoldelse. Jeg opplever at det å samarbeide innenfor de ulike kunstfeltene kan være en viktig inngangsport til utvikling av nye kunstuttrykk. Jeg håper derfor at man vil fremme slike samarbeid i de kommende årene.

Jeg vil rette en spesiell takk til mine veiledere Tony Valberg og Tormod W. Anundsen.

Jeg vil også takke mine informanter og min referansegruppe for hjelp til å gi meg nye perspektiver i min undersøkelse.

Forord	2
Innholdsfortegnelse	3
1 Innledning og bakgrunn	5
1.1 Innledning	5
1.1.1 Bakgrunn for valg av oppgave	5
1.1.2 Hvorfor undersøke intimitet i konserter?	7
1.1.3 Problemstilling	10
1.1.4 Målet med undersøkelsen	10
1.1.1 Oppgavens oppbygning	11
2 Teoretisk forankring	12
2.1 Intimkonserter – Et historisk perspektiv	13
2.2.1 Den klassiske og rytmiske scene	15
2.2 Small – Et musikkformidlingsperspektiv	16
2.2.1 Intimitet og trygghet	19
2.2.1 Intimitet og improvisasjon	22
2.2.1 Intimitet og musikkens mening.....	23
2.3 Dissanayake – Et antropologisk perspektiv	24
2.3.1 Intimitet og musikk	25
2.2.1 Intimitet og evolusjon	28
2.2.1 Intimitet og stemmen	30
2.2.1 Intimitet og gjensidighet	32
2.2 Levinas – Et dialogfilosofisk perspektiv	34
2.2.1 Den Andre	35
2.2.1 Ansiktet	36
2.2.1 Ansvar	37
2.2.1 Mottakelsen.....	37
2.2.1 Sporet	38

3 Metode	39
3.1 Aksjonsforskning	39
3.1 Analyse av to musikalske sekvenser	42
3.1 Intervjuer.....	44
3.3.1 Utvalg av intervjupersoner	44
3.3.2 Intervjuene	45
 4 Analyse og drøfting	 47
4.1 Analyse av fire egne konserter.....	47
4.1.1 Konsert 1 – Intermedial konsert på “Aladdin”	47
4.1.2 Konsert 2 – Operakonsert på “Kilden”	53
4.1.1 Konsert 3 – Salongkonsert i hjemmet.....	59
4.1.1 Konsert 4 – Operakonsert på “Hos Naboen”	63
4.1.1 Refleksjoner etter 4 konserter	70
 4.2 Analyse av to musikalske sekvenser.....	 71
4.2.1 Plastic Cocoon.....	71
4.1.2 Bachianas Brasileiras No.5	74
 4.3 Drøfting og perspektivering	 77
4.4 Mulige forutsetninger for intimitet	82
4.5 Masterkonserten	85
4.6 Oppsummering	86
 5 Litteraturliste.....	 87

1 Innledning og bakgrunn

1.1 Innledning

1.1.1 Hvorfor skrive om intimitet?

«*Lacking mutuality, we lack humanity*». (Dissanayake 2000:42).

Jeg står på den klassiske tradisjonelle scene. Foran meg består salen av kolonner hvor publikum sitter kledd formelt i kjole og dress noen meter fra scenen. Stemningen i salen er rolig og kontrollert. Jeg har gjort min høytidelige inntreden på en scene som står noen meter hevet over publikum, rett etter at roen har senket seg i salen. Publikum er klare for å følger de faste innforståtte reglene under konserten. De klapper på de riktige stedene, er helt stille når sangene fremføres og veksler få blikk seg imellom. De sitter klare for å bevitne en individuell musikkopplevelse. Lyset blir fullstendig dempet i salen, dirigenten gir tegn til orkesteret og spottlyset blir rettet mot meg på scenen i det jeg starter å synge.

Jeg står på den rytmiske scene. Rundt meg sitter publikum lettere henslengt i små grupperinger av bord og stoler nær scenen. Kledt i forholdsvis hverdagslige klær, og med vin og øl i glassene, er stemningen og lydnivået høyt. Før jeg går på scenen som er på bakkeplan med publikum, har jeg fått kontakt med dem gjennom sosialisering i salen før konserten starter. Bordene er dekket av tente lys, og et dempet lys gjør at jeg kan se alle i publikum. De smiler, veksler blikk og ser forventningsfulle opp mot scenen hvor de er klare for å delta i musikkopplevelsen sammen med meg. Pianisten og meg entrer scenen og veksler ord og historier med publikum. De responderer i form av latter og bekræftende nikk. Jeg tar det som tegn på at jeg har fått kontakt og begynner å synge til pianistens velkjente toner.

Disse eksemplene viser to ytterpunkter av den klassiske og rytmiske konserttradisjonen. Man har selvfølgelig også positive sider ved den klassiske tradisjonen slik som at publikum gir musikeren full oppmerksomhet. I rytmiske konserter kan en også erfare negative sider slik som at publikum på grunn av sosialt samvær, samtaler under konserten og dermed ignorere musikeren. Disse eksemplene fra den rytmiske og klassiske scenen var ment for å understreke min opplevelse som utøver der jeg ofte har erfart lite frihet i klassiske konserter. Ofte har jeg opplevd mine rytmiske konserter som friere. Da også friheten til å formidle og oppnå kontakt med publikum. Min lengsel etter opplevelsen

av *intimitet* i konserter førte meg inn i en undersøkelse av egne konserter der jeg ville forsøke å komme til kjernen av *intimitetsbegrepet* i musikkopplevelsen. I klassiske konserter har jeg ofte erfart at både konsertformatet og min egen nervøsitet for å ikke prestere optimalt, har hemmet opplevelsen av intimitet. Kunne jeg gjennom en slik undersøkelse komme frem til en felles uttrykksform i klassiske og rytmiske konserter som fremmer intimitet?

Da jeg begynte å studere master i kunsthøgskolen var jeg i en slags musikalsk eller kunstnerisk krise. Jeg hadde studert klassisk sang på musikkonservatoriet i flere år, og opplevde at musikkonservatoriet på mange måter hemmet min kreative utfoldelse. Jeg opplevde utdannelsen som en prosess der man står helt alene på øvingsrommet for å perfektionere sangteknikk, hvor fokus på formidling blir neglisjert. Konsertene vi arrangerte var heller ikke inspirerende. Som regel lå det lite planlegging til grunn, og vi møtte opp, sang to sanger hver og bukket for oss. Før jeg startet med min høyere musikkutdanning hadde jeg vært interessert i både film, teater, fotografi, dans og ikke minst så drev jeg også med singer/songwriter. På konservatoriet opplevde jeg at jeg måtte undertrykke alle disse andre lidenskapene mine og kun satse på opera, hvis jeg virkelig ønsket å bli operasanger. Når jeg da begynte på master i kunsthøgskolen opplevde jeg at dette åpnet mange dører for meg og jeg sto fullstendig fritt til å utfolde meg kunstnerisk. Jeg måtte søke i meg selv og finne ut hvorfor jeg egentlig drev med musikk. I min tidligere utdanning føltes det noen ganger som om jeg hadde glemt dette. Jeg måtte finne tilbake til kjernen av min lidenskap for musikk. Det gikk da opp for meg at grunnen til at jeg faktisk driver med musikk er en lengsel etter de intime opplevelser i konserter. De gangene jeg står på scenen og ser tårer i øynene til publikum når jeg synger en dramatisk sang, gjør at alle de timene med arbeid, perfektionering og nervøsitet er verdt det. Det å kunne berøre publikum og at jeg tilbake blir berørt av deres respons, deres svar på min musikalske gest, er det som driver meg. Den musikalske dialogen og møtet i konserter. Gjennom intimkonsertformatet kom jeg etterhvert frem til at mitt fokus i oppgaven skulle være på intimitet i konserter.

Vi lever i et samfunn med et stadig høyere tempo og mange opplever å gå på akkord med seg selv. Kanskje er det nettopp derfor samfunnet samtidig utvikler seg i en retning hvor intimgrenser stadig blir mer hvasket ut gjennom massemedia og sosiale plattformer. Gjør den travle hverdagen vår at vi sterkere enn noen sinne søker opplevelser som gjør inntrykk på oss, som setter spor, som gir mening i tilværelsen? Realityserier og private blogger var kanskje begynnelsen på en trend der menneskets privatliv ble utlevert for resten av verden. Livene til musikk og filmkjendiser har gjennom flere tiår blitt utlevert gjennom media. I dag har vi også konsepter slik som «Hver gang vi møtes», som går på

tv2 i lørdagsunderholdningens beste sendetid. Her spiller musikere hverandres sanger i et intimt format og forteller historier om deres liv og hva som fikk dem til å lage de ulike sangene. Jeg kan lett innrømme at jeg også lar meg berøre av det sistnevnte program. Som menneske opplever jeg at jeg lar meg berøre av slike intime beretninger og føler medfølelse for de erfaringene musikerne har opplevd. Jeg får opplevelsen av at en kan komme i kontakt med sine egne følelser gjennom at andre deler sin livsverden gjennom musikken. I vårt teknologiske samfunn med en stadig søken etter ny kunnskap, teknologi og utvikling, kan en spørre seg om vi er i ferd med å miste noe av det fundamentale av det som gjør oss til mennesker. Også det postmoderne mennesket har behov for intimitet og gjensidighet.

1.1.2 Hvorfor undersøke intimitet i konserter?

Samtidig som stadig flere intimkonserter, spesielt innenfor den rytmiske sjanger, gjør sin inntreden både i hjemmekonserter og i offentlige konserter, bygges det stadig flere mektige kulturhus i Europa. Også i Norge har det de siste året blitt bygget nye konserthus hvor man hovedsakelig vil bevitne tradisjonell klassisk musikk. Christopher Small beskriver i sin bok «Musicking», hvordan det mange steder bygges stadig mer kostbare konserthus som et slags «statussymbol» for landet. Et tegn på rikdom og velstand, kapitalismens inntog. Han gir en følgende kritisk skildring av hvordan det klassiske konserthus fremmer et pengestyrte samfunn og en isolert musikkopplevelse, og neglisjerer opplevelsen av fellesskap og intimitet:

« Whatever the event may be celebrating, it does not seem to be unity, unanimity or intimacy but rather the separation of those who produce from those who consume and the impersonal relationships of a society whose dominant of relating is through the passing of money» (Small1998:74).

I nyhetsbildet formidles det at flere konserthus i Europa stenges som følge av høye driftskostnader og økonomisk krise. Nyhetene uttrykker også at operaen i Bjørvika som nå er blitt et møtepunkt i Oslo, går med et dundrende underskudd på 450 millioner. Hovedsakelig på grunn av store og økende pensjonskostnader. (Nrk-nett 2014). Alle store kunstinstitusjoner med offentlig finansiering har en outreachsatsing med mål om å nå nye publikumsgrupper. (Valberg 2011:26). Kilden konserthus i Kristiansand har noe de kaller «Kilden dialog». Dette er et felles prosjekt for de tre kunstneriske

avdelingene Agder teater, Opera Sør og Kristiansand Symfoniorkester. Ved å bruke mottoet «Opplevelse-Innlevelse-Deltakelse», ønsker de å nå ut og fremme innlevelse i kunstaktiviteter som kan gi kulturell kompetanse som kvalifiserer til deltagelse og opplevelsen av medansvar i samfunnet. (Kilden-nett 2011).

Jeg har også vært i dialog med Gøril Songvoll, leder av operafestivalen «Opera til folket», som uttrykker noe av det samme. «Opera til folket» ble stiftet i 2006 og har fra starten av hatt ambisjoner om å bringe opera ut til et ungt og bredt publikum. Med mottoet «Opera til folket!», har festivalen allerede fra starten av hatt ambisjon om å bringe opera til et ungt og bredt publikum. Festivalen vil også gi yngre, profesjonelle utøvere under etablering en mulighet til å vise seg fram, få inspirasjon og kunstnerisk vekst sammen med etablerte kunstnere. Festivalen satser på utradisjonelle konserter, det har vært arrangert alt fra gratiskonserter i Oslo sentrum, opera på trikken, opera grand prix og kjente operaer – alle med en original vri. «Opera til folket» føyer seg derfor innunder en tradisjon hvor det etterlyses nye uttrykksformer for å modernisere operaformatet og gjøre det mer tilgjengelig for flere. (Operatilfolket-nett 2006). I samtale med Gøril Songvoll formulerte jeg idéer til nye operakonsept ved å eksempelvis gjøre operaformatet mer intimt, legge handlingen til moderne tid og bringe inn multimedia for å modernisere operaen. Jeg fikk følgende svar: «Jeg trenger folk som deg. Som kommer med gode ideer og er villige til å holde i det prosjektet». Etter innsendt lydopptak og gjennom samtalene kom det frem at hun ønsker å bruke meg under festivalen både som idéutvikler og sanger.

I konserthusene spilles det stadig vekk musikkverk som ble skrevet for flere hundre år siden. (Small 1998:111). Den vestlige klassiske tradisjonen som bygger på *werktreue-tradisjonen*, har utviklet seg slik at sangere opplever at man må forsøke å følge disse gamle partiturene mest mulig slavisk. Handlingen i de operaene som blir hyppigst fremført, stammer helt tilbake til samfunnet i wienerklassisismen og romantikken. Et publikum som ikke har kjennskap til klassisk musikk kan oppleve seg fremmedgjort i en slik konsertrradisjon. Tall ifølge Statistisk sentralbyrås kulturbarometer fra 2012 viser at under 10% av de spurte hadde vært på opera i løpet av året. 62 % av de spurte svarte at de aldri hadde sett en operaforestilling. (ssb-nett 2013). Kulturbarometeret viser også at kvinner er de ivrigste kulturbrukerne og man ser i tillegg et økende antall eldre som bevitner klassiske konserter. (ssb-nett 2013). I Bjørvika har de bygget folkeoperaen. Går man tur der på søndager kan man se en marmordekket, hvit bygning, myldrende av mennesker utenfor. Hvordan kan det ha seg at man kan forvente at en konsertrradisjon som utviklet seg i for hundrevis av år siden den dag i dag skal vises frem i nøyaktig samme format? Som de nyere outreachbølgene hentyder til,

er kanskje det klassiske konsertformatet modent for nye tanker.

Hvordan kan jeg føye meg inn i en tradisjon der en forsøker å skape nye konsert -og uttrykksformer? Kan intimkonsertformatet være en uttrykksform som når ut og gir større interesse for klassiske konserter? Jeg ønsker å ta del i det de nye outreachbølgene etterlyser, et forsøk på å lage et eget uttrykk i mine konserter som jeg håper kan gjøre at klassisk musikk vil nå ut til et bredere publikum. I min musikkutøvelse og komponering vil jeg forsøke å gjøre et opphør med skillet mellom klassisk og rytmisk musikk ved å føre dem nærmere en felles intim uttrykksform. Jeg vil derfor komponere både klassiske og rytmiske sanger til mine konserter. Dersom en større frihet fra den rytmiske musikken blir koblet sammen med den klassiske musikkens sterke uttrykksform, er det mulig at jeg også som klassisk sanger vil fremstå mer nærværende for publikum og dermed oppleve større intimitet i konsertene. Jeg vil også blande klassiske og rytmiske elementer i noen av sangene samt bringe inn improvisasjon som en del av intimitetsformatet.

Jeg ønsker å undersøke forestillingen om intimitet i konserter, slik den blant annet har kommet til uttrykk i de såkalte intimkonsertene. Ellen Dissanayake er en av flere som den siste tiden følger en nyere tradisjon der intimitetsbegrepet blir koblet til kunst og musikkopplevelser. Jeg vil derfor bruke noen av hennes begrep slik som *gjensidighet* og *making special*, for å undersøke hvorfor intimitet kan være et kjerneanliggende hos mennesket og hvordan vi kan erfare dette gjennom konsertopplevelser. Jeg ønsker å komme til kjernen av musikkopplevelsen gjennom det jeg har valgt å kalle for et intimt møte med publikum. Jeg fikk fornemmelsen av at Levinas har noe av den samme lengselen jeg opplever i konserter, i møtet med den Andre. En forståelse av den enkeltes livsverden og den verden vi omgir oss med gjennom et møte med den Andres ansikt. Jeg vil derfor anvende noen av Levinas begrep slik som *den Andre*, *ansiktet*, *ansvar*, *mottakelsen* og *sporet* for å undersøke hva som skjer i møtet mellom musiker og publikum.

Jeg vil også utforske ulike konsertformat innenfor intimkonserttradisjonen gjennom fire egne konserter. Disse vil bli analysert med aksjonsforskning som metode og kunnskap høstet fra de ulike konsertene vil bli tatt med videre fra konsert til konsert og inn i mine fremtidige konserter. Jeg vil her komme frem til en rekke forutsetninger som kan være avgjørende for om intimitet oppstår i konserter. Noen av disse forutsetningene kom også til syne gjennom mine informanternes musikkerfaringer i intervjuene. Analyse av to musikalske sekvenser vil også ligge til grunn for min undersøkelse av om noe av musikkens indre struktur kan fremme intimitet.

Min lengsel etter opplevelsen av intimitet i konserter, ledet meg inn på en formulering av problemstillingen for min masteroppgave. Ved å undersøke hva som ligger i intimitetsbegrepet og hvilke faktorer som har innvirkning på om intimitet i det hele tatt oppstår i konserter, kom jeg frem til følgende formulering av problemstillingen i neste underkategori.

1.1.3 Problemstilling

«Hva konstituerer intimitet i konserter?»

1.1.4 Målet med undersøkelsen

Målet med undersøkelsen er å jobbe med et tema som kan berike og utvikle meg selv som kunstner, og som også kan være interessant for andre lesere som er interessert i temaer knyttet til intimitet, nærhet og tilstedeværelse i konserter.

Jeg opplever at det er viktig å tilpasse konsertformen etterhvert som samfunnet endrer seg. Det er nettopp dette outreachbølgene etterlyser. Da jeg tok min utdanning på musikkonservatoriet ble vi aldri oppfordret til å tenke gjennom hvordan vi ønsket at selve konsertene skulle utformes.

Kunstformen som ble konstituert på 1800-tallet ble uproblematisk lagt til grunn i de klassiske konsertene, og har blitt værende i konservatorietradisjonen. De siste årene er det lagt større fokus på å vise frem klassisk musikk i nye formater slik «Opera til folket» satser på. Jeg ønsker derfor med denne undersøkelsen å bidra med utforskning og utforming av nye idéer til konsertformater som kan anvendes i festivaler slik som «Opera til folket» med intimitetsformatet som utgangspunkt.

1.1.5 Oppgavens oppbygning

Etter innledningsdelen i kapittel 1, vil jeg ta for meg den teoretiske forankringen i undersøkelsen under kapittel 2. Da mitt fokus er på konserter begynner jeg teoridelen med å først presentere et

historisk perspektiv på intimkonserter, der jeg tar for meg konsertradisjonen slik den oppsto på 1700-tallet og noen av mine egne beskrivelser og erfaringer av intimkonsertkonsepter. Samt konsertradisjoner innenfor den klassiske og rytmiske scene. Den videre teoriforankring vil ha grunnlag i *Small – Et musikkformidlingsperspektiv*. Jeg ønsker først å beskrive Small's teorier omkring musikkformidling. Jeg vil videre ta for meg intimitet og trygghet, og intimitet og improvisasjon knyttet til konsertsituasjonen. Under musikkens mening trekker jeg frem Meyer for å beskrive ulike tradisjoner omkring musikkens mening, før jeg trekker inn Small's kritikk av tradisjoner som ekspresjonisme, referensialisme og absoluttisme.

I neste del vil jeg ta for meg *Dissanayake – et antropologisk perspektiv* hvor jeg vil knytte opp ulike begrep til intimitet. Jeg vil herunder ta for meg *Intimitet og musikk, intimitet og evolusjon, intimitet og stemmen, intimitet og gjensidighet*. I disse underkategoriene vil jeg hovedsakelig benytte meg av Dissanayakes teorier og begrep, men også gå noe inn på darwinistisk forskning omkring evolusjon og Susanna Eken og Oren Browns sangpedagogiske bakgrunn under «Intimitet og stemmen».

I teoridelen ønsker jeg avslutningsvis å koble inn Levinas tenkning som ligger et sted mellom fenomenologisk og strukturalistisk tenkning. Under *Levinas – Et dialogfilosofisk perspektiv* beskriver jeg hvordan han på mange måter går bort fra fenomenologiens tenkning til fordel for det etiske møtet med *den Andre*. Herunder vil jeg ta for meg noen av hans sentrale begrep; *den Andre, ansiktet, ansvar, mottakelsen, den tredje og sporet*. Dette vil jeg senere knytte opp mot min undersøkelse når det gjelder konsertopplevelsen og møtet med publikum.

I kapittel 3 vil jeg ta for meg de ulike metodene jeg har brukt i min undersøkelse. Jeg vil da kort beskrive metodene jeg har anvendt: aksjonsforskning, musikalsk analyse og intervjuer.

Jeg vil begynne min analyse i kapittel 4 med å drøfte teorigrunnlaget jeg presenterte i kapittel 2.

Etter at jeg er ferdig med den teoretiske drøftingen, vil jeg beskrive utprøvinger av fire konserter der jeg tar for meg de ulike konsertene i fire element: Planlegging, handling, observasjon og refleksjon før jeg går inn på analysen av om musikken har noen iboende egenskaper som kan fremme intimitet i to musikalske sekvenser. Jeg vil avslutte med undersøkelsens oppsummering.

2 Teoretisk forankring

I det vitenskapsteoretiske landskapet ønsker jeg å forankre prosjektet mitt i en kunstfilosofisk tenkning som kan knyttes opp mot musikkopplevelsen i konserter og det å oppleve intimitet mellom utøver og tilhører. Valg av nøkkelbegrep i min undersøkelse er et resultat av mine undersøkelser og analyser gjennom en langvarig prosess i aksjonsforskningsarbeidet, intervjuer, det kunstneriske arbeidet og refleksjon.

Jeg vil begynne teorikapittelet med å redegjøre for et historisk perspektiv på intimkonserter. Jeg tar da spesielt for meg kammermusikktradisjonen som på mange måter er en forløper til dagens intimkonsertformat. I denne sammenheng beskriver jeg også to intimkonsertkonsepter jeg har opplevd i Oslo for å vise hvordan formatet blir brukt i våre dager. Jeg vil også beskrive den klassiske og rytmiske scene da jeg i min undersøkelse har høstet erfaringer med konserter fra begge sjangre og forsøker å komme nærmere en felles intim uttrykksform.

I min undersøkelse har jeg videre tatt for meg Christopher Small's musikkformidlinperspektiv ettersom konserter et hovedområde i min undersøkelse og musikkformidling med relevante begrep er sterkt knyttet opp mot konsertsituasjonen. Small viser også en kritisk holdning til den klassiske vestlige kunstmusikken og formidler noen av de tanker jeg selv har gjort meg opp omkring dette tema. Jeg gir uttrykk for frustrasjonen og tankene omkring dette i innledningsdelen og analysedelen. Også mine informanter hadde refleksjoner omkring dette. I denne teoridelen bruker jeg Small som en hovedteoretiker for å favne om de begreper jeg har valgt å koble til musikkformidling. Trygghet var et begrep som ble sentralt etter bearbeidelsen av intervjuer der jeg ble gjort oppmerksom på at også publikum kan oppleve utrygghet i konsertsammenheng. Jeg har derfor valgt å gi en beskrivelse av dette fenomenet. Improvisasjon er også et begrep som dukket opp både i intervjuene og i konsertsammenheng. Dette er også noe jeg har valgt å utforske på min masterkonsert. Jeg ønsket derfor å beskrive noe av tradisjonen innenfor improvisasjon og knytte det opp til mitt prosjekt, selv bruker jeg improvisasjon som utgangspunkt i noen av mine egne komposisjoner. Musikkens mening ble også sentralt da Small argumenterer for at musikkens mening ligger i selve musikkakten. Her formulerer jeg også mine synspunktet knyttet til konsertsituasjonen hvor intimitet oppstår. Jeg redegjør for dette under drøftingsdelen.

Ellen Dissanayake's *Antropologiske perspektiv*, introduserte meg for intimitetsbegrepet knyttet til

kunst og musikk. Begrepene jeg har valgt å ta for meg under denne delen kom til syne gjennom min utforskning. Jeg har brukt intimitet og musikk for å forklare hvordan musikk er en viktig menneskelig beskjeftigelse og hvordan dette er koblet til opplevelsen av intimitet. Jeg tar også for meg et evolusjonsperspektiv hvor jeg også trekker inn Darwin for å vise at musikk kan ha blitt utviklet som ledd i menneskets overlevelsesstrategier. I forbindelse med dette har jeg også tatt for meg intimitet og stemmen ettersom sang har hovedfokus i mine konserter. Jeg har også analysert to musikalske sekvenser for å undersøke om det er noe iboende i musikk og stemme som gjør at vi lar oss berøre og oppleve intimitet. Dissanayake bruker også spedbarnsforskning for å vise hvordan intimitet og gjensidighet er en avgjørende menneskelig handling hvor jeg senere trekker paralleller til musikk og konsertopplevelser.

I Levinas dialogfilosofiske perspektiv opplever jeg at Levinas beskriver noe av den samme lengselen jeg som musiker og sanger opplever i konsertsammenheng i møtet med den eller de andre – publikum. Jeg har også valgt å ta for meg flere av hans sentrale begrep fordi jeg opplever at de kan knyttes til møtet mellom musikeren og publikum i konserter. I drøftingsdelen vil jeg gå grundigere inn på hvordan jeg har koblet hans begreper direkte opp mot musikk og konsertopplevelsen.

2.1 Intimkonserter - Et historisk perspektiv

En forløper til dagens intimkonserter er kammermusikktradisjonen definert av Musikkviter John H. Baron som et solistisk instrumentalt musikkensemble av seriøs karakter som fremføres i intime omgivelser. Termen ble først brukt på midten av 1600-tallet om myk vokal ensemblemusikk som ble fremført i de adeliges private palass i motsetning til store vokalensemblemusikk som på denne tiden ble fremført i kirken. Nicola Vicentino som først nevnte denne termen i hans *L'antica Musica (Rome: 1555)*, hevdet at kammermusikk (den italienske madrigalen og den franske chanson) hadde musikalske spissfindigheter og uttrykk som en unngikk å anvende i kirken. I største delen av det 17. århundret, ble kammermusikk forstått som vokal ensemblemusikk med eller uten instrument i hjemmet til de adelige som ble fremført som bakgrunnsmusikk til middager eller samtaler. (Baron 1998:3). I Norge på 1700-tallet ble en lignende konserttradisjon som kammermusikken, praktisert og ble kalt for salongkonserter. Disse konsertene foregikk i hjemmets intime atmosfære under festlige sammenkomster. (Edström 2002; Valberg 2011). Disse konsertene foregikk i de borgerlige hjem. Den intimitet som det lille rommet, kammeret, inviterte til, ble bakgrunn for forestillingen om kammermusikk. Kammermusikktermen gikk gjennom en endring fra 1800-tallet til 1900-tallet hvor

musikken gikk fra å bli fremført i små og intime rom til å i økende grad bli fremført i offentlighet og i de stadig flere konserthusene. Lokalets størrelse og funksjon var ikke lenger hovedfokus innenfor termen, skillet fra andre konsertformer var nå mest i forhold til at kammermusikk består av solistiske partier som blir fremført av et instrument av gangen. (Baron 1998:3).

Historisk sett beskrives som regel store konsertarenaer som motsetningen til intime, mer private musikkfremførelser. Baron skriver følgende som støtter opp under dette:

« ..On this plane there is no evolution of species but a jagged history of the continual antithesis of intimate, private music performance versus public, «showy» music performance. (Baron 1998:4).

I våre dager har jeg selv opplevd en rekke intimkonsertkonsepter både innenfor den klassiske og rytmiske tradisjon. Jeg har ved flere anledninger blitt invitert til hjemmekonsserter hvor jeg både har deltatt og vært tilhører. Man ser også stadig reklame for artister hvor det fremheves når konsertene skal fremføres som intimkonsserter. I Oslo er det to konsepter som kan føyes inn under intimkonserttradisjonen. «One from the heart» er et konsept som arrangeres hver mandag på «The crazy cow». Her opptrer man kun med egenkomponerte låter. Man skriver seg på forhånd opp på en liste og har mulighet til å opptre med en til to sanger slik at en kan vise frem sitt låtmateriale, og få tilbakemeldinger fra andre låtskrivere. Lokalet og formatet skriver seg inn i en moderne intimkonserttradisjon.

Operapub på «Underwaterpub» er et annet arrangement i Oslo med intimkonsertformat.

Hovedrammen rundt konseptet er at tre operasangere og en pianist opptrer hver tirsdag og torsdag. Det varierer hvem som opptrer på disse arrangementene. Puben har to hovedetasjer med en liten mellometasje hvor man kommer inn i lokalet. På denne plattformen opptrer musikerne slik at publikum sitter både i underetasjen og overetasjen og kan se opptredenen. Musikerne fremfører sett på tre sanger hvor det er ca en halvtimes pause imellom hvert sett. Dette gjør at man har tid til å knytte sosiale bånd mellom musikksettene. Etter samtaler med noen av utøverne, har også de i tillegg til publikum gitt inntrykk av at de opplever dette intimkonsertformatet som både mer samlende, tryggere og et mer befriende sted å sammen oppleve klassisk musikk.

2.1.1 Den klassiske og rytmiske scene

Jeg har hovedsakelig valgt å ta utgangspunkt i den mest tradisjonelle formen for vestlig klassisk musikkfremførelse sammenlignet med jazz i denne underkategorien. Dette fordi disse to sjangerne ligger langt ifra hverandre både når det gjelder tradisjoner for nedskriving og fremførelse av

musikken. Under konsertanalysen vil jeg beskrive forskjellene jeg opplevde i mine konserter på den klassiske og rytmiske scene.

Jazzmusiker og forsker Bjørn Alterhaug setter den klassiske musikktradisjonen på spissen i likhet med Small ved å hevde at kunstmusikken har mange fellestrekk med den vestlige fornuftstradisjonen inspirert av Platon's idéverden hvor det statisk, ubevegelige og lineære spiller en viktig rolle. Han hevder også en sammenheng med Descartes idéer om det dualistiske mennesket, todelt i kropp og sjel og vestlig filosofi's vektlegging av det kognitive. Noe som har ført til en fornuftstradisjon som har hatt lite fokus på menneskets fysiske og kroppslige dimensjoner. (Alterhaug 2004:102).

Den klassiske kunstmusikken hadde tidligere en friere form med improvisasjon, men det ble gjort en endring rundt 1850. Det virker som at disse endringene kan relateres til sosiale endringer. De ulike samfunnsfunksjonene ble mer spesialisert og det økonomiske systemet søkte mot en mer effektiv og topp-styrt organisasjon i ulike deler av samfunnet. Den formelle konserthallens oppstandelse på 1800-tallet førte til en slutt på den friere improviserte klassiske tradisjonen og ledet mot en spesialisering og profesjonalisering. Komponistgeniet dannet grunnlag for musisering hvor notene skulle følge «werktreue» hvor komposisjon og musikkutøvelsen nå ble mer distansert. (Alterhaug 2004:99).

Også Christopher Small som jeg presenterer under 2.3, diskuterer noe av det samme og beskriver hvordan den vestlige klassiske tradisjonen fremmer en individuell musikk- og konsertopplevelse. Ifølge Small har musikkfremførelsen i de store konsertarenaer foretatt få endringer fra de store konserthusene oppsto. Musikerne følger et fast nedskrevet partitur og fremførelsen bærer preg av en formell karakter. Han kritiserer den klassiske scenen ved å hevde at denne form for konsertopplevelse er et «meeting with strangers». Disse menneskene er tilfreds med en isolert konsertopplevelse hvor en føyer seg etter bestemte konsertregler. Sosialisering i foajeen er en viktig del av konserten, selv om det er innforstått at man ikke skal kommunisere under selve konserten. Musikerne kan også være fremmede for hverandre. Tidvis opplever man konserter med innleid orkester, gjestesolist og gjestedirigent som aldri har møtt hverandre før. Ofte er alle relasjoner i slike konserter fremmede for hverandre. Small mener at dette hemmer opplevelsen av musikk slik den kan ha oppstått som en rituell sosial opplevelse av samhørighet (Small 1998:41-43)

Alterhaug redegjør for jazzens forholdsvis korte historie og beskriver den som musikk som ble laget hovedsakelig av afro-amerikanere på begynnelsen av det 20-ende århundret. Musikken kjennetegnes av elementer fra europeisk-amerikansk og afrikansk stammemusikk. En av jazzens hovedkjennetegn

er dens improvisatoriske karakter. Man kan se fellestrekk med noe av den Afrikanske kulturen hvor det i musikken finnes en kombinasjon av sang, dans og trommer som er en slags feiring av livet hvor en finner ulike lag av kunnskap, opplevelse, religion og glede. I disse fremføringene og møtene legges det vekt på å bringe frem personlige og individuelle stemmer, invitere andre til å bidra og være åpen for alle retninger og muligheter som ligger i denne dialogen og interaksjonen. (Alterhaug 2004:100). Denne beskrivelsen lever videre i dagens jazzmusikk.

Small beskriver hvordan både jazzmusikk og populærmusikken bærer preg av en større fellesskapsfølelse. Musikerne henvender seg mer til publikum, presenterer seg selv og musikken og forsøker generelt at musikkfremførelsen skal bestå av et møte av ulike relasjoner. Relasjoner mellom musikerne, relasjoner publikum seg imellom og relasjon mellom publikum og musiker. Musikkfremførelsen består i det hele tatt av en kompleks spiral av relasjoner. Ifølge Small er dette hele meningen med musikkopplevelsen. (Small 1998:45-48). Innledningsvis problematiserte jeg på mange måter den klassiske tradisjonen ved at jeg selv opplever den som strengere og mindre fri enn den rytmiske tradisjon. Opplevelsen av dette kommer også frem gjennom mine informanternes erfaringer og i analysedelen. Jeg vil spesielt undersøke hva disse ulike tradisjonene gjør med relasjonen mellom publikum og musiker, da med utgangspunkt i den intime relasjonen. Jeg høstet erfaringer med dette gjennom konsertene hvor jeg hadde både klassiske og rytmiske konserter. Under neste punkt vil jeg gå nærmere inn på relasjonen mellom musiker og publikum i musikkformidlingssituasjonen.

2.2 Small - Et musikkformidlingsperspektiv

Christopher Small (1927-2011) født i New Zealand, var musiker, foreleser og forfatter av bøker innenfor forskningsfeltene musikkvitenskap, sosialmusikologi og etnomusikologi. Han argumenterte for at musikk er et aktivt rituale som involverer både musiker og tilhørere. Han sammenlignet musikalske tradisjoner i Afrika, Asia, Europa og Amerika, hvor han diskuterte musikkens forbindelse til ritualer, kulturell identitet og fremveksten av vestlig musikk som et fenomen av det kapitalistiske samfunn. I boken *Musicking*, som har vært en kilde i min undersøkelse, argumenterte han for musikk som en handling, ikke et objekt, verb eller pronomen som tittelen kan indikere. I boken hevder han at alle som deltar i musikkfremførelsen – musikeren, tilskueren, tilhengeren og offentligheten – alle er del av dette ritualet kalt *Musicking*. (Ratliff 2011).

«The pattern of relationships that is established during a musical performance and connects together its relationships...are among the most important in human lives. As in all human relationships the pattern is complex and often contradictory, and it is an image of our deepest desires and beliefs. If we would seek a reason for the sentral position that musicking occupies in human life, it is here». (Small 1998:200).

I boken ”musicking” innfører Christopher Small musikk som verbet *musicking*, og vektlegger at musikk ikke er et objekt som skal overføres fra en sender til en mottaker, men er en felles kommunikasjonsakt, noe musikere og publikum er sammen om (Small 1998:9). I musikkformidlingssituasjonen i konserten ligger muligheten for at intimitet kan oppstå. I ”musicking” som Small omtaler det ligger et ansvar hos kommunikasjonspartene. *Musicing* blir etablert der hvor relasjonene opprettes, og det er i disse relasjonene meningen i akten ligger. Mellom de menneskene som tar del i musikkfremførelsen. (Small 1998:13).

Robert Hatten har beskrevet musikalske gester for å betegne musikkens indre kvaliteter:

"Musical gesture is biologically and culturally grounded in communicative human movement. Gesture draws upon the close interaction (and intermodality) of a range of human perceptual and motor systems to synthesize the energetic shaping of motion through time into significant events with unique expressive force. The biological and cultural motivations of musical gesture are further negotiated within the conventions of a musical style, whose elements include both the discrete (pitch, rhythm, meter) and the analog (dynamics, articulation, temporal pacing). Musical gestures are emergent gestalts that convey affective motion, emotion, and agency by fusing otherwise separate elements into continuities of shape and force. (Hatten 2004).

Sitatet viser hvordan mennesket er disponert til å respondere på andre menneskers gester om det formidles gjennom musiske gester eller gjennom våre naturlige kroppslige gester. Small beskriver noe av det samme, musikalsk komposisjon, fremføring og formidling av musikken er noe av våre viktigste sosiale utfoldelser. Han beskriver hvordan vi som sosiale mennesker stadig gir og mottar gestikulerte signaler ved variasjon i kroppsholdning og bevegelser såvel som vokal intonasjon. Den viktigste måten vi oppnår kontakt med andre mennesker er gjennom å gi og motta disse ulike signalene. Det er ofte i de gestikuleringene som sniker seg frem uten vår bevisste kontroll, vi viser vår virkelige personlighet. (Small 1998:57). Det er også gjennom dette intuitive språket vi formidler

musikken i konserter.

« The language of bodily posture, movement and gesture, of facial expression and of vocal intonation continue to perform functions in human lives that words cannot, and where they function most specifically is in the articulation and exploration of relationships.» (Small 1998:61).

Small hevder at store tradisjonelle konserthus vanskeliggjør forholdet mellom musiker og publikum som er beskrevet over. Ifølge ham er mye av fokuset i den vestlige klassiske musikkfremførelsen gått bort fra selve musikkformidlingen og det å få en gjensidig relasjon til publikum, til fordel for et fokus på fremførelse av selve musikkverket. (Small 1998:40-43) Det er noe av dette jeg også beskriver under avsnittet om *den klassiske og rytmiske scene*.

«*We begin to see a musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways*». (Small 1998:10).

Small beskriver musikkfremførelsen som et møte mellom mennesker. Han trekker frem betydningen av selve musikkformidlingen i form av aktiviteter som sang, spilling, lytting og dansing. Det er selve musikkakten som står i fokus. I den menneskelige aktiviteten han kaller *musicking*, mener han at man må ta med alle faktorer som påvirker arrangementets natur. Han inkluderer derfor komponering, øving, fremføring og lytting som del av prosessen i *musicking*. (Small 1998:11). *Musicking* blir en måte å formidle musikken seg i mellom i møte med alle involverte aktører. De faktorene som påvirker arrangementets natur bidrar alle til at musikkopplevelsen trer i kraft.

« Relationships between performers and listeners may be close, intimate and even loving, as when the lover or the suitor sings or plays to the beloved or the sought. And in other kinds of performance the back-and-forth passing of energy from performers to listeners and back again in mutual amplification can carry the musicking to a tremendous pitch of excitement...» (Small 1998:197).

Beskrivelsen ovenfor henspeiler på alle komponentene som er tilstede i musikkformidlingssituasjonen. Det viser også hvordan en intim relasjon mellom utøver og tilhører avhenger av en rekke faktorer. Ifølge Small mangler ofte klassiske konserter disse komponentene, noe som gjør at en derfor vil ha vanskeligheter med å opprette en intim relasjon. Han beskriver en

kommunikasjon mellom musiker og publikum hvor energi vekselvis passerer mellom dem og er bærende for selve musikkopplevelsen. Jeg vil i drøftingsdelen diskutere hvordan disse ulike komponentene i en konsert kan være forutsetninger for opprettelsen av intimitet.

2.2.1 Intimitet og trygghet

Trygghetsbegrepet kom til syne gjennom mine intervjuer og ble etterhvert et sentralt nøkkelbegrep i min undersøkelse. Informant 4 beskrev trygghet i konserter på følgende måte:

«Jeg er jeg. Jeg våger å være meg selv... Man må ha selvtillit, tror på det man gjør, nyte sin egen stemme (man får ikke si at man synger bra i Sverige). Man må komme dit, det må finnes en fysisk nyting også, ellers nyter ikke publikum. Er jeg redd, er publikum redd. Er jeg arrogant så tar de avstand. Det tar visstnok 3 sekunder å vinne publikums fortrolighet».

Sosialantropolog Thomas Hylland Eriksen beskriver hvordan vi i et samfunn preget av forandring og bevegelse, søker trygghet på mange ulike måter. Trygghet er et kjerneanliggende for alle mennesker. Trygghet kan bety det å ha tillit til omgivelsene, forutsigbarhet og stabile nære relasjoner. Usikkerhet og risiko er motsetninger til trygghet. (Eriksen 2006: 11-13).

«Det er neppe noen overdrivelse å si at mennesker overalt og til alle tider er og har vært trygghetssøkende. Det gjelder naturligvis ikke absolutt alle, og det gjelder heller ikke for alle typer av situasjoner. Av og til er utrygghet mulighetsskapende og risiko spennende». (Eriksen 2006:12).

Både trygghet, usikkerhet og risiko er alle faktorer en opplever i konserter. Utrygghet og risiko er en motsetning til trygghet, noe som kan medføre at disse faktorene står i fare for å ødelegge for tryggheten. I avsnittet om «Konsert på hos Naboen» vil jeg eksemplifisere hvordan utrygghet i konserter noen ganger kan legge til rette for intimitet.

Musikkopplevelsen har gått fra en rituell erfaring av sosial samhörighet til en opplevelse der man deler konsertopplevelsen med fremmede mennesker. Small beskriver det følgende:

« Whatever it be a play, a film or a musical that we have come to see and hear...we accept

without thinking about it that not only the performers but also most, if not all, of the audience will be strangers to us. We are prepared to laugh, to weep, to shudder, to be excited, or to be moved to the depth of our being, all in the company of people the majority of whom we have never seen before...(Small 1998: 39).

Small beskriver disse musikkopplevelsene som en stor kontrast til de eldre landsbykulturer hvor spesialiserte musikere, fungerende som håndverkere likt smeden og skomakeren, var del av et system av gjensidig bindene obligasjoner som koblet sammen hele samfunnet. I disse samfunnenes musikkfremførelser var det vage grenser mellom hvem som var utøvere og lyttere ettersom alle deltok i sang og dans. Den musikalske fremførelsen var del av ritualet hvor medlemmer av samfunnet spilte ut sine relasjoner og gjensidige ansvar hvor samfunnets identitet som helhet ble bekreftet og feiret. (Small 1998:40). Det nærmeste vi kommer en slik opplevelse i dag er kanskje musikkfestivalene.

«During those two or three days it was as if a new society had been brought into existence -loose, tolerant, intimate, unconstrained, and loving – the Age of Aquarius it was called». (Small 1998:45). Forløperne til dagens musikkfestivaler var de store rockefestivalene på 1960-70-tallet. De var store møtepunkter hvor fremmede samlet seg i tusentalls noen få dager for å dele både en musikalsk og sosial opplevelse. Det kunne oppleves som om et nytt samfunn oppsto i løpet av disse dagene. (Small 1998:45-46). Man opplever lignende opplevelser i dagens musikkfestivaler ved erfaring av samhørighet gjennom musikken. Selv hadde jeg faktisk ikke vært på en ordentlig festival før jeg var på Hovefestivalen for i 2012 siden. Det som overrasket meg var stemningen jeg opplevde allerede på selve festivalområdet før konsertene hadde startet. Jeg erfarte en opplevelse av samhørighet. Da jeg satte meg ned på gressplen for å bevitne den første konserten, Jonas Alaska, skjønte jeg hvorfor mange drar på disse festivalene år etter år. Jeg opplevde intimitet midt i en stor menneskegruppe! Gjensidighet opplevdes både mellom musiker og publikum og publikum i mellom seg. Hva gjør denne typen konsertform med intimiteten i forhold til klassiske konserter i store konsertarenaer? Påvirker fellesskapsfølelsen og tryggheten i konsertsammenhengen intimiteten? Hva kan man gjøre for å få publikum til å føle seg trygge i konserten?

«A concert hall is a place where middle-class white people can feel safe together». (Small 1998:42). Small henspeiler i dette utsagnet til våre dagers konsertopplevelser innenfor den klassiske tradisjonen. Musikkopplevelsen har beveget seg fra en rituell handling ment for å styrke samfunnets

samhørighet til en individuell opplevelse av selve musikkverket. Det eneste publikum har til felles er gitte konsertregler slik som å ankomme i tide, kle seg i riktig antrekk og klappe på de riktige stedene. Hva gjør dette med intimitet i konserter? Kan en slik form for konsertopplevelse skape utrygghet og gjøre at musiker og publikum sjelden opplever intimitet i store konserthaller? Eller kan slike innforståtte ritualer skape trygghet, om ikke annet så blant de som har lang erfaringsbakgrunn innenfor tradisjonen?

«The aloneness of the individual during the performance is felt not as deprivation but as the necessary condition for full enjoyment and understanding of the musical works being played... Orchestra and audience, too, are strangers to one another, and there is no opportunity for them to become anything else, for they enter and leave the building by separate doors...(Small 1998:42).

Small hevder at det å opptre etter disse gitte reglene gjør at konsertgjengere innenfor den tradisjonelle klassiske tradisjonen opplever trygghet. Publikum er ikke lenger aktivt deltakende, men er kun tilhørere som mottar musikken. Han hevder publikum på disse konsertene er forbrukere som lik forbrukere innenfor andre industrier kun har mulighet til å kjøpe eller ikke kjøpe produktet. (Small1998:44). Han kritiserer også populærmusikkindustrien som han mener er åpen for alle som har penger til å delta på konsertene. Også mange av disse konsertene foregår i store arenaer hvor de fleste man opplever musikken sammen med er fremmede mennesker. Superstjernefaktoren og penger står ofte i fokus istedenfor selve musikkopplevelsen. Small beskriver i denne sammenheng musikkfestivalene som en motpart til slike musikkopplevelser. (Small1998:45).

Jeg vil nedenfor ta for meg improvisasjon da jeg på mange måter opplever det som det motsatte av trygghet, nemlig utrygghet. Jeg opplever at den frie improvisatoriske utfoldelse kan skape usikkerhet og utrygghet både for utøver og tilhører. Jeg vil knytte improvisasjon opp mot jazz, da improvisasjon er en stor del av jazzutøvelsen. Både musikken og konsertformen har en friere form enn den klassiske tradisjonen.

2.2.2 Intimitet og improvisasjon

«*Improvisasjon – Kunsten å sette seg selv på spill*». (Steinsholt og Sommerro 2006). Definisjonen henviser til noe av det samme Small beskriver. Han hevder at improvisasjonsmusikere i større grad

slipper noe av kontrollen som klassiske musikere ofte tviholder på. Det kan virke som at jo mer bundet man er til musikken som fremføres, det være seg det nedskrevne partitur, jo lettere er det å bli bundet i gestikuleringene en gjør på scenen. Improvisasjonsmusikere derimot jobber etter intuisjonen og stoler på at ens musikalske erfaring og hukommelse fører en musikalsk der en ønsker. (Small 1998:111-113).

«What those great musicians did in nonliterate performance was only a transcendental version of the improvisation that every musician worthy of the name, down to the late years of the nineteenth century, expected, and was expected, to be able to do. They would no doubt have thought...that any musician whatever his level of technical dexterity and powers of interpretation of a noted score, who was unable to improvise was lacking in important skills and, worse, had been deprived of an important aspect of musical experience». (Small 1998:111).

Improvisasjon har vært en del av det å utføre kunstneriske aktiviteter helt fra antikken og frem til våre dager. Small beskriver hvordan improvisasjon tidligere også var vanlig praksis innenfor den klassiske tradisjonen. På 1800-tallet ble improvisasjon på mange måter fjernet fra Vestens kunstmusikk. Komponistene mente at detaljutformingen ikke skulle være overlatt til tilfeldige musikere, men musikken skulle følge tidens nye ideal. Komponistene ble på denne tiden stemplet som genier. Selv om komponistene var briljante improvisatører, skulle en nå ha full kontroll over kunstverkene. All musikk ble nå omhyggelig nednotert, selv solokadensene. Alt skulle nå stå svart på hvitt i komponistens partitur. (Small 1998:112-115). Improvisasjon som tidligere var en del av musikerens hverdag ble nå svekket til fordel for komponistgeniets klare føringer for hvordan det nedskrevne verket skulle utøves. Improvisasjon levde likevel videre i den folkelige bruksmusikken når det ble spilt opp til dans. Det å spille etter noter ble nå en del av dannelsen i de borgerlige hjem. Også orgelmusikkens overganger, preludier og postludier var med på å føre improvisasjonskunsten videre. Denne tradisjonen levde videre de siste 150 årene frem til vår tid. Jazz-improvisasjon er viden kjent i våre dager, men kunstmusikken har kun de siste årene igjen fått øynene opp for improvisasjon. (Steinsholt og Sommerro 2006:13-14).

I min undersøkelse har jeg valgt å trekke inn improvisasjon for å høste erfaringer med om intimitet kan oppstå i usikkerhetsmomentet som ligger i improvisasjonen. Gjennom aksjonsforskning har jeg kommet frem til at jeg ønsker å høste erfaringer med dette på min masterkonsert. Både ved å trekke inn min egenkomponerte sang Plastic Cocoons som ble skapt som en improvisasjon og ved å

fremføre en klassisk improvisasjon for å høste erfaring med om jeg på denne måten vil oppleve den klassiske sangteknikken som friere enn når man er bundet til et bestemt notebilde.

2.2.3 Musikkens mening – Ulike tradisjoner

Utøveren reiser ikke gjennom musikken på autopilot hvor en mekanisk fremfører nøyaktig det som står i notene. Utøveren skaper liv i musikken gjennom egne følelser og interpretasjon. (Meyer 1956:202). Til tross for at Small – som altså foreslår at musikk er noe vi gjør, og ikke noe objekt med en bakenforliggende «mening» - har det vært ulike tradisjoner for hvor en mener musikkens mening ligger. Leonard B. Meyer diskuterer disse ulike posisjonene i boken «Emotion and meaning in music». Han beskriver to kontrasterende retninger: Absolutisme kontra referensialisme og formalisme kontra ekspresjonisme. *Absolutister* mener at musikkens mening ligger i selve verket og musikken skal derfor fremføres mest mulig likt komponistens nedskrevne partitur. *Referensialister* beskriver musikkens mening som noe utenfor selve musikken. Meningen ligger i en utenommusikalsk verden av konsepter, handlinger, emosjonelle tilstander og karakter. Musikkens mening innenfor *formalismen* ligger i persepsjonen og forståelsen av det musikalske forholdet som fremtrer i kunstverket. Musikkens mening er her en intellektuell prosess. Innenfor *ekspresjonismen* mener man at tidligere erfarte følelser og emosjoner vekkes til live gjennom musikkfremførelsen og derfor berører lytteren. (Meyer 1956:3).

Meyer hevder at noen mener at referensialismen og ekspresjonismen er omtrent det samme, han velger derfor å dele ekspresjonismen inn i to grupper for å vise forskjellen: absolutt ekspresjonisme og referensiell ekspresjonisme. Den første gruppen mener at ekspressiv emosjonell mening oppstår i det å respondere til musikk og at disse eksisterer uten referanse til den utenommusikalske verden av konsepter, handlinger, og menneskelige emosjonelle sinnstilstander. Den andre gruppen vil hevde at emosjonelle uttrykk avhenger av en forståelsen av det referensielle innholdet i musikken. Meyer hevder at disse retningene innenfor teori omkring musikkens mening burde allieres eller danne et kompromiss som hevder både «intellektuell» og «emosjonell» mening. (Meyer 1956:3).

« The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life» (Small 1998:8).

Small argumenterer for at musikkens mening ikke ligger i det musikalske verket som objekt, men i selve den musikalske akten som foregår under konserter. Small hevder at det å ta del i en musikalsk akt kan være like fundamentalt for menneskeheten som språklig kommunikasjon. Han mener også at alle mennesker er født med evnen til musisering på samme måte som at de aller fleste har mulighet for språkutvikling. (Small 1998:8). Small kritiserer ulike tradisjonelle teorier omkring relasjonen mellom musikk og emosjoner. Han beskriver to opponenter, Suzanne Langer som kaller musikk «The representation of the morphology of the emotions». Disse tankene har et ekspresjonistisk syn på musikken. På den andre siden står formalismen som benekter at emosjoner har noe å gjøre med en korrekt verdsettelse av musikken. Meyer har ifølge Small forsøkt å forene disse to opponentene uten hell. Small argumenterer for en annen opplevelse av musikk og emosjoner. Ved hjelp av Bateson argumenterer han for at « *Emotions...are not autonomous mental states but are ways in which our computations about relationships...resonate in consciousness.* (Small 1998:136). Han mener med dette at det er emosjonelle sinnstilstander som relasjonen frembringer som blir presentert for det bevisste sinn. Sinnstilstandene vi formidler i konserter er representasjoner av erfarte emosjoner som i utgangspunktet instinktivt blir erfart som en del av vår overlevelse. Disse emosjonene vekker til live relasjoner som naturlig nok kan oppleves som en sterk emosjonell respons i konsertsammeheng. (Small 1998:137). Jeg opplever at dette kan oppfattes som intimitet. Musikkens mening er ifølge Small selve den musikalske akten som foregår i konsertens relasjoner, noe jeg ønsker å høste erfaringer med i mine konserter.

2.3 Dissanayake – Et antropologisk perspektiv

« Instilled as part of our biological nature, the rhythms and modes of infancy demonstrate and develop psychological capacities that predispose humans to mutuality – the sharing of emotional states in patterned sequences with others... preverbal rhythms and modes of infancy do not only underlie our ability to engage intimately with others... they facilitated the acquisition of the human cultural way of life». (Dissanayake 2000:7).

Intimitet som begrep ble jeg introdusert for i slutten av 2011 gjennom et pilotprosjekt i faget Tverrfaglig prosjekt. Jeg hadde ikke noe håndfast begrep å koble min interesse for møtet mellom musiker og publikum i konserter. Opplevelsen av å kunne berøre publikum er en av hovedgrunnene til at jeg i det hele tatt beskjeftiger meg med musikk. Ellen Dissanayake's bok «Art and Intimacy» beskrev dette jeg så lenge hadde vært opptatt av. Jeg vil derfor ved hjelp av Ellen Dissanayake's

teorier og andre teoretikere som beskriver lignende fenomener, forsøke å komme til kjernen av forholdet mellom musikk og intimitet, samt den intimiteten en noen ganger opplever i konserter. Det finnes lange tradisjoner for å beskrive dette fenomenet innenfor musikkestetikken og psykologien (Mashek og Aron 2004:1), men det er først de siste tiårene at det er gjort antropologiske studier innenfor feltet kunst og intimitet. Jeg har derfor trukket inn Dissanayakes antropologiske studier i min undersøkelse. Jeg ønsker å bringe begrepet inn i konsertopplevelsen og undersøke mulighetsbetingelsene for å knytte begrepet *intimitet* til kjernen av musikkopplevelsen.

2.3.1 Intimitet og musikk

En rekke nyere vitenskapelige studier innenfor feltene sosial og klinisk psykologi er samlet i boken «A handbook of closeness and intimacy». Her beskrives innledningsvis ulike definisjoner av intimitet og nærhet. Fellestrekk for prosessene og opplevelsene som karakteriseres som nære og intime inkluderer generelt trekk som en opplevelse av samhørighet, felles forståelse, gjensidig respons og intersubjektivitet (Mashek og Aron 2004:1). Noen av de samme intime opplevelsene ønsker jeg å høste erfaringer med i mine konserter. Nærhet og intimitet kobles til ulike typer forhold og menneskelige forbindelser i det følgende avsnittet:

«Nevertheless, one cannot study closeness and intimacy without considering its link with other relationship concepts and processes, such as love, satisfaction, sexuality, attachment, commitment and passion...»(Mashek og Aron (2004:1)

Ellen Dissanayake som underviser på «The New School for Social Research» i New York, og som har drevet antropologiske studier både i Nigeria, Sri Lanka og Papua New Guinea, argumenterer for at musikk oppsto i de rituelle lydlige utvekslingene som foregår mellom mor og barn i barnets første leveår. Dissanayake har noen av de samme betraktningene omkring begrepet intimitet som Mashek og Aron, og beskriver det som noe en ofte forbinder med ord som nærhet/nærvær, samvær, gjensidighet og nonverbal kommunikasjon. (Dissanayake 2000:19). Dette er en forståelse av et utvidet intimitetsbegrep som jeg deler med Dissanayake. Jeg ønsker å bruke Dissanayakes koblinger til begrepet i forhold til hvordan intimitet oppstår i konserter.

Gjennom mine intervjuer stilte jeg spørsmålet «Hva forbinder du med intimitet i konserter?» Informant 1 svarte følgende:

«Det er de gangene når man plutselig sitter og gråter av en konsert man har sett. Man vet ikke helt hvorfor, det er bare noe som har truffet deg. Det tror jeg må være noe mer personlig, og er derfor mer intimt».

Musiker og forsker Jane W. Dawidson gir også vitnesbyrd om slike øyeblikk som jeg kaller intime. Denne opplevelsen er også knyttet til Dawidson's egen nervøsitet i forkant av konserten:

«I can see the audience, and know that each person is listening to me. I sense concentrated energy exuding from everyone in the hall. This is a thrilling few minutes. As I finish the section, the conductor gives me a generous wink, and I sink into my seat. My heart is still racing, but with joy, not anxiety». (Davidson 1997:226).

Mye tyder på at musikk og intimitet har vært en del av menneskets beskjeftigelse så langt tilbake som man kan spore menneskelig aktivitet. Det finnes ulike teorier om hva man mener gjorde at musikk ble en del av menneskets tilværelse. Dissanayake beskriver det som en tilpasning som ble helt avgjørende for hvordan mennesket har utviklet seg:

« The specifically human adaption came when human mothers and infants, using the affiliative facial expressions, gestures, and sounds already operant in other primates, began to elaborate them in dynamic, patterned (that is, rhythmic and modal) sequences that would sustain each partner's own positive feelings while they were communicated to the other.» (Dissanayake 2000:16).

Spedbarn blir født med en hjerne som er konstruert på en slik måte at den søker og responderer på disse rytmiske og modale signalene fra andre mennesker. Spedbarn lager prelingvistiske lyder i sin kommunikasjon med mor. Også når barnet er i morens livmor, responderer barnet på musikk og rytmer. (Dissanayake 2000:16). I denne utvekslingen finner en de viktigste komponentene i språket i form av emosjonell ekspressivitet. Rytme, volum, lengde på vokallyder, toneleie og andre variabler er alle en type uttrykksmåter som har mye til felles med diktning og musikk. Vi blir født med denne egenskapen for å sikre at barnemoren instinktivt vil ha omsorg for sitt barn. Mennesket har utviklet seg til å elske og innrette oss etter andre fra øyeblikket vi blir født. (Dissanayake 2000:16).

« Where we also find and feel these primary indications of sympathetic and emotional expression – further enhanced dynamic variety and highly affecting shape – is in experience of arts. Dance, music, poetic language, and other kinds of performance share many suggestive features with mother-infant engagement.» (Dissanayake 2000:16).

Uttekslingene som foregår mellom mor og barn er vokaliseringer med rytmiske mønstre og overdrevet ansikts og kroppsspråk. Dissanayake kaller dette for «Rhythms and sensory modes», som også gir utspring til kunsten. Dette henspiller også på hvordan intimitet mellom mor og barn har en kommunikasjonsform som har mange likhetstrekk med hvordan man gjennom musikk uttrykker seg ved variasjon i blant annet rytmikk, dynamikk og toneleie. Mennesker er født til å være disponert for å respondere på og bruke rytmiske signaler. (Dissanayake 2000:117). Ifølge Dissanayake finner man disse predisponerte egenskapene i alle verdens samfunn hvor dette på et tidspunkt har utviklet seg til musikk, dans, og det å være en del av ritualer. I seremonier opplever grupper samhørighet av de samme rytmiske mønstrene som en ser hos mor og spedbarn. Dissanayake hevder at vi i vårt moderne samfunn har en tendens til å se på kunst som en noe elitistisk beskjeftigelse med underholdningsverdi. Våre forfedre brukte kunst og musikk i livsviktige prosesser i forbindelse med tilhørighet, helse og velvære som kunne være avgjørende for deres overlevelse. (Dissanayake 2000:Ibid). Dette kunne komme til uttrykk gjennom signalisering av fare eller gjennom paringsrop. Under darwinistisk teori går jeg nærmere inn på dette i forhold til teorier om evolusjon, musikk og intimitet. Dissanayake hevder at hvis vi er biologisk predisponert til å delta i kunstutfoldelse, da er kunst en nødvendighet for oss mennesker. (Dissanayake 2000:Ibid).

Når man kommuniserer med et barn som ikke har lært seg å snakke, kan vi ifølge Dissanayake kommunisere på ulike måter selv om man ikke bruker vokabular. Man gjør det gjennom å le, grynte, og lage andre lyder som kommer til uttrykk i lek. Selv om dette er en nonverbal kommunikasjon, opprettes det på denne måten et intimt forhold. Vi kan også opprette et forhold til mennesker som ikke snakker samme språk og fysiske forhold kan oppstå uten at man bruker ord. Mange mener at fysisk intimitet med en annen person er umulig å verbalisere, fordi det går dypere enn ord kan uttrykke. (Storr 1992;Dissanayake 2000). Det er i denne uforklarlige, nonverbale kommunikasjonen jeg vil undersøke for at intimitet kan oppstå i konserter. Jeg vil også undersøke om den predisponerte evnen vi har til å la oss berøre av musikk er med på å konstituere den opplevelsen vi har av intimitet i konserter.

2.3.2 Intimitet og evolusjon

Darwinistisk evolusjonsteori har i mange år fått min interesse og er en av de første studiene som også innbefatter kunst fra et biologisk ståsted. Evolusjon kan ha ført til at musikk og intimitet er blitt en del av samfunnet vårt. Ettersom vi kan oppleve sterke musikalske øyeblikk i konserter i form av intimitet, virker det sannsynlig at noe på et tidligere stadie har gitt oss så sterke bånd til musikk. Evolusjonære endringer er som regel endringer som gir oss fordeler. Det må derfor ha vært en hensikt bak utviklingen av denne egenskapen. Ettersom vi har utallige beretninger om sterke opplevelser av intimitet og nærhet i konserter også kalt høydepunktsopplevelser, må egenskapen vi har utviklet ha en bakenforliggende mening knyttet til musikkopplevelsen. En av de sterkeste opplevelsene jeg selv har opplevd i konserter, var da jeg hadde konsert på «Hos Naboen». Jeg har skrevet følgende i mine notater etter konserten:

« Da jeg sang «Oh quante volte» av Bellini opplevde jeg at publikum uttrykte spontan begeistring i form av utrop og applaus. Jeg opplevde at det ga meg energi og overskudd til å leke meg mer dynamisk. Publikum reagerte på mine dynamiske impulser og det ble en slags gjensidig kommunikasjon hvor det opplevdes som om vi fikk energi fra hverandre og vi tilslutt møttes i en høydepunktsopplevelse. Dette ga meg opplevelsen av intimitet!»

Teorier omkring evolusjon ble først publisert av Charles Darwin i 1859 i boken; « *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or the Preservation of favoured Races in the Struggle for life* », på norsk, «*Om artenes opprinnelse gjennom det naturlige utvalg eller de begunstigede rasenes besvarelse i kampen for tilværelsen*». Forskningen hans ble generelt innhentet over en fire års periode med ekspedisjoner i kystregioner, hovedsakelig på de isolerte Galapagosøyene i Ecuador. Han observerte ulike dyre- og fuglearter og noterte seg de tallrike forskjellene mellom arter fra ulike miljøer som tilsynelatende så like ut i forskjellige deler av verden. De ulike variasjonene av artene var spesielt tilpasset sitt miljø og hadde individuelle variasjoner innenfor de mange individene av hver art. Disse variasjonene kalte han det naturlige utvalg.

«Sounds of a musical nature were first developed as a means of courtship and was associated by mans strongest emotions: love, rivalry and triumph» (Darwin 1955:87; Brown 1996:).

Darwin mente at det naturlige utvalg også kunne være gjeldende for mennesker. Menneskets evne til å oppleve musikk så Darwin som ledd i evolusjonen. Han mente at det måtte være en nedarvet egenskap fra dyrs kommunikasjon av lyder, og at språket senere må ha utviklet seg fra dette. Han

mente med andre ord at språket er en videreutvikling av nyanserte og finmaskede lydlige fenomener som har ligget til grunn for kommunikasjon. Darwin så på musikk som en del av menneskets sanseregister slik som lukte og smakssansen, hvor dette ble en del av den seksuelle seleksjon. Musikk og sang kan derfor ha blitt brukt som ledd i kommunikasjon hos mennesker tidlig i evolusjonsforløpet. (Darwin 1995; Dissanayake 2005). Kommunikasjon i form av paringsrop eller varsel om fare var tidligere livsnødvendige prosesser. I våre dager forbinder vi enda hverandres stemme og følelsesuttrykk som noe nært og intimt. Vi bruker musikk som redskap til å uttrykke følelser. Ritualer slik som bryllup og begravelse ville ikke vært det samme uten at musikken var der for å forsterke opplevelsen en har under livets store begivenheter. Det kan virke som om musikk er med på å skape mening i menneskets tilværelse. Dissanayake kaller dette for «making special». Hun mener at mennesket utviklet kunsten som en meningsskapende livsprosess.

«As surely as human minds are predisposed to categorize or make narratives, they are inherently, striking musical and poetic devices – that by their nature compel emotional response». (Dissanayake 2000:87). Dissanayake heveder at mennesket likt andre dyr, har et fundamentalt behov for å redusere psykologisk usikkerhet. Hun beskriver gjennom ulike studier hvordan mennesker med god helse og psyke, har en tendens til å ha bedre kontroll over livene sine, er mer dedikerte til andre og dem selv, og opprettholder et fokus på meningsskapende livsprosesser. Hun mener at dette viser hvordan mennesket som en overlevelsesstrategi har utviklet en evne til å beskjeftige seg med aktiviteter som skaper mening i tilværelsen - «making special». Hvor kunst og musikk er en viktig del av disse beskjeftigelsene. (Dissanayake 2000: 98).

Mens Darwin først og fremst trekker frem musikk som en del av utviklingen av språk og kommunikasjon undersøker Dissanayake om vi evolusjonært sett kan ha utviklet egenskapen til å oppleve intensiverte øyeblikk som kan skape mening i tilværelsen. Det å beskjeftige seg med kunst er ifølge henne «making special». Hun beskriver også undersøkelser der f.eks mektige naturopplevelsen kan gi noe av den samme høydepunktsopplevelsen som musikk. Ifølge henne har vi utviklet vår estetiske evne for å kunne skille ut de tingene og aktivitetene som er viktig for vår overlevelse, skille dem fra det hverdagslige og gjøre dem spesielle «making special». (Dissanayake 2000:97-99). Vi praktiserte våre estetiske evner i tilknytning til bryllup, fødsel, død, produksjon av mat, krig og promotering av fred og forbedret dem ved å gjøre dem mer attraktive, fornøye og minneverdige. Vi oppfant dans, diktning, masker og mange andre redskaper for å gjøre disse assosierte til aktiviteter slik at de ble mer tiltalende, promoterende, harmoniske og samlende for gruppe-medlemmer. Det har på mange måter gjort oss mer tilstedeværende i mange av

livets begivenheter. Våre estetiske evner har også bidratt til håndtering av uventede og uforklarlige hendelser. (Dissanayake 2000:98-100).

2.3.3 Intimitet og stemmen

« Ligesom et menneske utvikler sin individualitet og sin personlighet i barneårene, således får stemmen og kroppen sitt præg af arv, opvækstmiljø og placering i familiemønster. Resultatet sidder ubevidst i krop og stemme og bruges i hele den daglige kommunikation hos det voksne menneske. Stemmens klang og karakter fortæller noget om et menneskes karakter. Stemmen er personlighedens sladrehanke». (Susanna Eken 1998: Kap1).

Sangpedagog og logoped, Susanna Eken beskriver stemmen som instrumentet med størst uttrykksfullhet, hun kaller stemmen «personlighetens sladrehanke». Eken uttrykker med dette at stemmen er en del av oss og uttrykker noe av vår personlighet. Hva er så grunnen for at vi lar oss gripe av den menneskelige stemme? Har stemmen en særlig evne til å etablere fornemmelsen av intimitet? Jeg har valgt å gå konkret inn på stemmen fordi sang er min hovedbeskjeftigelse og fordi jeg har erfart at man blir mer grepet av stemmen enn av andre instrumenter. Denne har naturlig nok mest fokus under mine konserter.

«A Karelian lamenter did not simply weep or cry aloud but used formalized descending sighmotifs sung in crylike exhalations along with stylized sobbings. She cried «with words», not with tears. Rather than spontaneously expressing an individual's own sadness, a lament was symbolic or metaphoric of grief, meant to move all who heard it into a collective expression of sorrow.» (Dissanayake 2000:61).

Dissanayake beskriver i sitatet overfor en tradisjon anvendt inntil nylig i Karelia, som hører til Russland. Disse improviserte og rituelle «lament» ble anvendt i bryllup og begravelser for å skulle uttrykke emosjoner i forbindelse med ritualet. «Lament» var på mange måter langt fra hverdagstale. Den inneholdt uordinære ord som var vanskelige å forstå. Disse ordene ble noen ganger valgt først og fremst for ordlyden ikke for ordets mening. Disse sangene hadde en dialogisk form hvor sangeren stilte de etterlatte retoriske spørsmål slik som: «Hvorfor forlot du oss?». Ettersom improvisasjonen eskalerte, ble også den vokale spenningen sterkere slik som at tonehøyden økte. Sangen ble avsluttet med en slags felles forsoning. Dissanayake trekker paralleller mellom mor og barns kommunikasjon og disse «lamentene» ettersom utvekslingene har mange likhetstrekk.(Dissanayake 2000:62).

Ifølge Darwin har stemmen antageligvis har blitt brukt som kommunikasjonsmiddel allerede tidlig i evolusjonsprosessen. Han hentydet også til at de eldste røttene til menneskelig kommunikasjon var uttrykksfulle varselsrop som ble brukt til å signalisere fare i primatgruppen. Denne evnen ville forbedre muligheten for overlevelse og ville derfor øke muligheten for det naturlige utvalg. Han uttalte også at noen gibbeonaper i moderne tid har utviklet stemmen til å produsere musikalske toner. Stemmen kan også ha blitt brukt mellom kjønnene for å signalisere ulike følelser slik som kjærlighet, sjalusi og triumf. Det er derfor sannsynlig at imitasjonen av musikalske hyl av artikulerede lyder kan ha vært utgangspunktet for ord som uttrykker ulike komplekse følelser. (Dutton 2009: kap1).

«When I hear great singing , it is as though I were listening to a marvelous animal. I believe this is why audiences are so deeply moved by great singing. At a subconscious level, empathy takes place when a singer shares his or her primal sound.» (Brown 1996:4).

Utsagnet ovenfor er beskrevet av den anerkjente sangpedagogen Oren Brown og henspeiler på noe av det jeg ønsker å undersøke. Hvordan noe av det som gjør at vi lar oss berøre av stemmen i konserter er en slags fornemmelse av innlevelse av andre menneskers emosjoner som uttrykkes gjennom musikken. Primalskrik er ufrivillige lyder. Det vil si spontane lyder som gir uttrykk for vårt følelsesregister slik som når vi gråter og ler. Vi ble alle født med en stemme på samme måte som vi ble født med armer og bein. Alle stemmer har sin unike klang. Når vi blir født lager vi vår første lyd eller skrik for å tømme lungene for vann slik at vi kan puste fritt. Denne første lyden kalles ofte for et primalskrik. Når vi ler eller gråter bruker vi disse primallydene, også kalt spontanlyder. Vi bruker det som en del av kommunikasjonen med andre mennesker for å uttrykke våre følelser. (Brown 1996:4).

Innenfor evolusjonsvitenskapen samstemmer de fleste teoretikere om at mennesket på et tidlig stadiet antageligvis har brukt stemmen, slik dyr bruker lyder i dag, for å formidle følelser i samspill med andre mennesker for å uttrykke frykt og fare. Det Brown's sitat henspeiler på er at operasangere ofte jobber mot å finne sin stemme gjennom primallyder slik at man kan utvikle en stemmeklang som kommer mest mulig naturlig for den enkelte. Øvelser for å komme mest mulig nær primallydene kan være på «ha», hvor man tenker på den fornemmelsen man får når man gråter. Stemmebåndene som også er en muskel, responderer allerede når vi tenker hvordan vi skal synge, slik muskulaturen i føttene aktiveres før vi har begynt å gå. Maria Callas er eksempel på en sanger som hadde denne naturlige og ekspressive karakteren i stemmen som Brown beskriver. Stemmen til dyktige operasangere kan muligens oppleves ekstra intense og emosjonelle, fordi man da forsøker å produsere en mest mulig naturlig stemmeklang som man forsøker å legge nærmest mulig spontane

følelser slik som gråt, latter, glede.

2.3.4 Intimitet og gjensidighet

Dissanayake bruker ordet «*mutuality*» som en slags samlebetegnelse på intimitet og kjærlighet. Mutuality eller gjensidighet blir definert som «rettet mot hverandre mot den andre eller de andre», «Ha samme følelser for hverandre», «delt tilfelles», «Karakterisert av intimitet». (Dissanayake 2000:49) Ettersom ordet gjensidighet er så nært knyttet opp mot intimitet og fordi gjensidighet i konserter muligens kan være en av forutsetningene for opplevelsen av intimitet, har jeg valgt å dedikere en egen underkategori til begrepet.

«Instilled as part of our biological nature, the rhythms and modes of infancy demonstrate and develop the psychological capacities that predispose humans to mutuality – the sharing of emotio[nal] states in patterned sequences with others. In the close early interactions between infants and their caretakers are the prototypes for what will become our later experiences of love, allegiance, art, and other forms of self-transcendence.» (Dissanayake 1996:7).

Dette utsagnet henspiller på hvordan gjensidighet er en biologisk betingelse for menneskelig utvikling og emosjonelle erfaringer gjennom livet. Kan denne intimiteten en noen ganger erfarer i konsertopplevelsen være en gjenkjennende faktor fra vår tidlige spedbarnsutvikling?

Dissanayake uttaler også at mennesket har utviklet seg til å bli en type vesen som trenger tegn på gjensidighet. Både barn og voksne er helt avhengig av å oppleve anerkjennelse, oppmuntring, trøst, affektert berøring og varme smil på samme måte som vi utviklet oss til å trenge mat, vann og lys. Ifølge Dissanayake er vi ufullstendige uten gjensidighet, hun mener også at uten gjensidighet, mangler vi humanitet. (Dissanayake 2000:42). Intimitet er en del av vårt behov.

Psykologen Harry Harlow, forsker ved Stanford university, utførte et forskningseksperiment hvor han stilte spørsmålstegn ved om kjærlighetsbånd mellom mor og barn begynte med det å bli matet, og senere med forlengelse til de andre familiemedlemmene. Han tok apespedbarn bort fra sine mødre, og erstattet dem med to kunstige mødre hvor den ene modellen var laget av ledninger og den andre laget av klær. Studien viste at apebabyene tydelig foretrakk å bli matet av modellen med klær. Da de fikk mat av modellen med ledninger, ble de bare ved «moren» til de hadde fått mat. Hos den med klær ble de igjen for å kose og det virket som om de fant trygghet i den når de var redde. I en annen

studie oppdaget han at de apebarna som vokste opp med virkelig mor og andre aper, lærte raskt å sosialisere og leke med andre aper. Apebabyene som hadde hatt en kunstig mor, var senere i utviklingen. Apebabyer som vokste opp med en virkelig mor, men uten lekekamerater, var ofte redde og aggressive. De ble sosialt inkompetente. Når de ble eldre klarte de fleste ikke å pare seg. Hunnene som klarte å få barn, neglisjerte apebabyene sine. Studien tyder på at normal seksuell og foreldreoppførsel avhenger av en vid variasjon av emosjonelle bånd med andre individer og familiemedlemmer tidlig i livet. (Harlow 1958 6.10.10).

Above and beyond demonstration of the surprising importance of contact comfort as a prime requisite in the formation of an infant's love for its mother—and the discovery of the unimportant or nonexistent role of the breast and act of nursing—our investigations have established a secure experimental approach to this realm of dramatic and subtle emotional relationships. (Harlow 1958 6.10.10).

Studien viser også hvordan gjensidighet er helt avgjørende for hvordan også vi utvikler oss som mennesker og hvor viktig gjensidighet er for å knytte tette og gjensidige bånd.

Temaet kjærlighet kan være mangfoldig. Det kan beskrive alt fra hengivenhet , dedikasjon til lidenskap. Intimitet forbindes ofte med romantisk kjærlighet eller seksuelle relasjoner. Kan intimitet i konserter sammenlignes med intimitet i et parforhold? Opplevelsen av både kjærlighet og musikk er i utgangspunktet nonverbal. Man finner flere fellestrekk når det gjelder intimitet i konserter og intimitet i parforhold. Dissanayake uttaler hvordan kjærlighet og gjensidighet ofte henger sammen og har fellestrekk med musikk.

« In the temporal experience of art, as of love, we seem to travel through rooms or landscapes of ever changing shape in a charged, expanding present. In both we are immersed in longing, which wakens, anticipates, then swallows the space between significances where nothing is. Love and art sound intimacies, find harmony in deepest immediacy.» (Dissanayake 2000:5).

Dissanayake beskriver hvordan mennesket blir født med en predisponert søken etter å delta i emosjonell kommunikasjon med andre gjennom både kjærlighet og kunst. Hun mener at disse instrumentelle iboende egenskapene som i utgangspunktet ble utviklet som en del av et overlevelsesinstinkt i menneskets tidlige utviklingsstadium, senere har blitt integrert som del av

menneskets opplevelse av kjærlighet og kunst. (Dissanayake 2000:6). Vårt overlevelsesinstinkt har følgelig gjort at gjensidighet med andre mennesker gjennom kjærlighet og kunstopplevelser er blitt en viktig del av menneskets hverdag. Jeg vil undersøke om dette også gjør seg gjeldende i fornemmelsen av intimitet i konsertopplevelsen mellom musiker og publikum.

2.4 Levinas – Et dialogfilosofisk perspektiv

«Vår tidsalder kjennetegnes ikke ved teknikkens seier for teknikkens skyld, slik som den heller ikke kjennetegnes av kunsten for kunstens skyld eller av nihilismen. Det er tiden for en verden som skal komme, overskridelse av ens egen tid, overskridelse av selvet, som søker den Annens epifani». (Levinas 1972:56).

Dette sitatet beskriver Levinas som hele grunnlaget for hans bok «Den Annens humanisme» og er grunnkjernen i hans filosofi.

Som tidligere nevnt, opplever jeg at Levinas har noe av den samme lengselen som meg i møtet med den andre, hvor jeg som musiker søker intimitet med publikum. Jeg opplever også at flere av hans begreper kan kobles til konsertsituasjonen. Jeg har derfor valgt å gå spesifikt innpå begrep som jeg i drøftingsdelen vil knytte til konsertsituasjonen.

Emmanuel Levinas regnes som en av de etiske filosofene som det siste århundret har argumentert sterkest for «den andres stemme» i møte med den andre. Levinas var en Litauisk filosof med jødisk familie som studerte i Freiburg hos Husserl og Heidegger. Levinas flyttet senere til Paris og ble fransk statsborger i 1930, hvor han utga sine filosofiske verk. Levinas jobbet lenge i forlengelsen av hans tidligere læreres fenomenologi. I 1950-årene arbeidet han med å utforme sin originale filosofiske etikk. Franz Rosenzweig og Martin Bubers dialogiske tenkning inspirerte til Levinas første hovedverk, *Totalité et infini* (1961). I boken tok han utgangspunkt i vårt møte ansikt til ansikt med *den Andre*. Verket tar for seg at man ikke kan oppdage hva et menneske er ved å søke i vårt eget ytre, men i møte med et annet menneske som møter oss som et ansikt. Forholdet til *den Andre* skaper grunnlag for en etikk, Lévinas kaller denne grunnlagsfilosofien for *fundamentaletikk*. (Stanford u.p-nett 2003). Levinas prosjekt må sees i sammenheng med den politiske strukturen av det lovstyrte samfunn. Som jøde ble han selv satt i fangeleir og ble som andre jøder sett på av nazistene som individer uten ansikt og historie. Levinas brakte frem i lyset borgerens verdighet og verdien av «å se den enkeltes ansikt».

Levinas forkastet på mange måter fenomenologien slik den ble utformet av hans tidligere lærere Husserl og Heidegger. Han tilførte den forholdsvis radikale modifiseringer slik som å gå bort fra første-personsperspektivet. Han tilsluttet seg på mange måter tanker innenfor strukturalismen, fenomenologiens etterfølger. Strukturalismen er en fellesbetegnelse for ulike beslektede filosofier som ofte regnes som fenomenologiens etterfølger, rent kronologisk sett. Vitenskapen finner sitt forbilde i språkvitenskapen, da spesielt i den strukturelle lingvistikken. Den forsøker å «...*unnsnippe fenomenologiens utgangspunkt i et aktivt men isolert konstituerende subjekt, til fordel for intersubjektive og sosiale grunnlag, tenkt i overensstemmelse med språkets system*». (Myklebust 1997:163). Dette konstituerer subjektet som hverken er tankens opprinnelse eller «herre i eget hus». Fokuset i Levinas filosofi går bort fra fenomenologiens fokus på den intersubjektive opplevelsen av verden og slutter opp om en forståelse av verden og subjektet gjennom møtet med den Andre. Også den klassiske konserttradisjonen har fokus på det isolerte konstituerende subjekt. Small gir uttrykk for en kritikk av denne tradisjonen og jeg støtter selv opp om en slik kritikk av den klassiske konsertopplevelsen. I mine konserter ønsker jeg å få kontakt med den andres ansikt, ikke at publikum skal være isolert fra de andre i musikkopplevelsen. Jeg opplever at en slik konsertopplevelse kan vanskeliggjøre intimitet i konserter. Jeg vil nedenfor gå nærmere inn på noen sentrale begrep knyttet til Levinas dialogfilosofi som bidrar til å belyse møtet med den andre, og jeg vil også bruke dette som utgangspunkt i Analysedelen for å belyse hva som konstituerer intimitet i konserter.

2.4.1 Den Andre

I møtet med den andre omtaler Levinas mennesket som fenomen : «*The face I welcome makes me pass from phenomenon to being in another sense: and this urgency of the response – acuteness of the present – engenders me for responsibility ; as responsible I am brought to my final reality*». (Levinas 1961:178).

Når man betrakter andre mennesker, fremstår de for oss som fenomener. Levinas hevder at man må gå bort fra en søken i ens eget indre etter fenomenologiens idealer for å forstå andre mennesker, fordi vi kun kan begripe mennesket gjennom møte med den andre. Han beskriver hvordan vi søker vår endelige virkelighet og oppdager at vår eksistens som en «ting i seg selv», begynner med tilstedeværelsen i oss som gjør oss oppmerksomme på ideen om uendelighet. Denne relasjonen består allerede av å tjene den Andre. (Levinas 1961:179).

Levinas henviser til at i møtet med den Andre er vi ikke lenger redusert til et fenomen. Møtet muliggjør vår eksistens. Dette møtet vil jeg også beskrive at kan oppstå i konserter.

2.4.2 Ansikt

Levinas beskriver i den annens humanisme, hvordan vår menneskelighet gjør mulig vår frihet til opptakelse av den andre.

« Det annet menneske byder ved sitt ansikt som ikke er lukket inne i tilsynekomstens form, men som er nakent, avribbet, avstreifet selve sitt nærvær som ville ha tildekket den Annen som et portrett av ham selv, hud i rynker, spor i hud, nærværenhet som i hvert av sine øyeblikk er retrett til dødens tomhet, for kanskje å ikke vende tilbake. Nestens annethet, det er dette tomme, ikke-stedet hvor ansiktet allerede tar avskjed, uten løfte om gjenkomst eller gjenoppstandelse». (Levinas 1972:28).

Når vi går på gaten og vårt blikk raskt streifer over andre mennesker, avslører ikke alltid den annens ansikt noe om dem selv, deres identitet, deres følelser og sinnstilstander. De er fremmede ansikter som ikke avslører seg selv. Levinas omtaler «et ansikt som er lukket inne i tilsynekomstens form». Når vi passerer mennesker på gaten er det antagelser som gir utspring i våre fordommer og antagelser om andre mennesker som former vårt syn på deres identitet. Noe av det samme opplever jeg i konsertsituasjonen hvor publikum oppleves som fremmede for meg, men dersom det oppstår et intimt møte mellom meg og publikum, har jeg noen ganger opplevd at den eller de andres ansikt ikke lenger oppleves som fremmede.

«Møtets bevegelse føyer seg ikke til et ubevegelig ansikt. Bevegelsen er i selve ansiktet. Ansiktet er i kraft av seg selv besøkende og transcendent». (Levinas 1972:77).

Beskrivelsen av intersubjektivt ansvar i fenomenologien, bygger på en analyse av væren-i-verden. Ifølge Levinas, lever *jeg-et* ut sin kroppslige eksistens i henhold til modaliteter, slik som dagligdagse aktiviteter og gjøremål. Den mest affekterte forstyrrelse bevisstheten opplever i løpet av tilværelsen er møtet med den andre. Kommunikasjon og dialogen starter når man responderer til den andres tilnærmelser. Her ligger et ansvar som er den affektive og umiddelbare opplevelsen av transcendent og samhörighet. Intersubjektiv opplevelse for Levinas, er etisk fordi *jeg-et* oppdager sin egenart når personen blir bevisst sin egenart gjennom den andres blikk. Dette oppstår fordi menneskers ansikter gjør inntrykk på oss og oppleves som affekterte øyeblikk. Levinas kaller dette for forstyrrelser. Den andres ansikt er uttrykksfullt og gir oss en opplevelse av affekterte/emosjonelle forstyrrelser som vi responderer på. Selve den transcendentale opplevelsen er møte med den Andre. (Stanford u.p-nett 2003).

2.4.3 Ansvar

« Mellom den ene som Jeg er, og den Annen som jeg er ansvarlig for, åpner seg en differens uten bunn, som også er ansvarets ikke-indifferens, betydningens betydningskraft som ikke lar seg redusere til et system». (Levinas 1972: 26). Levinas henviser her til at vi pålegges et ansvar når den Andres ansikt taler til oss. Tiltalen gjør meg alltid ansvarlig. Dette ansvaret opplever jeg også ovenfor publikum i mine konserter. Når jeg under intimitet og trygghet skriver om at også publikum kan oppleve utrygghet i konserter, ligger ansvaret på meg som artist for at de skal ha trygge rammer rundt musikkopplevelsen. Dette kan jeg som musiker åpne opp for ved å forsøke å komme i dialog med publikum. Levinas hevder også at hans etikk, forstått som ansvaret for den Annen, kommer før filosofiens søken etter viten. Ansvaret for den Annen er ifølge Levinas en plikt som blir pålagt oss og som vi ikke kan unndra oss fra. Det er selve grunnlaget i det menneskelige møtet. Et slikt etisk ansvar opplever jeg kan kobles til musikerens ansvar til publikum under konsertfremførelser og er noe jeg har benyttet i min undersøkelse.

2.4.4 Mottakelsen

«Å nærme seg den andre i samtalen betyr å ta imot hans uttrykk der hvor han hvert øyeblikk overskrider den forestilling som en tanke ville føre med seg. Det er derfor å ta den Andre opp i seg hinsides det som jeg 'et har evne til...». (Derrida 1997:40). Begrepet mottakelse blir brukt i *Totalité et Infinité* som den første bevegelse i retning av den andre. Mottakelsen er avgjørende for «opptakelsen». Derrida, Levinas elev, viser hvordan *taken-opp-i-seg* er foreslått som et synonym til å motta. Mottakelsen er åpen mot eller skjenket den Andre. Derrida beskriver at selve fornuften er en *taken-opp-i-seg*, dette er en annen måte å si at fornuften er *sanselig*. Fornuften er selve mottakelsen (av den Andre). Fornuften blir fortolket som den gjestfrie reseptivitet. Dette går ut på oppfattelsen av resepsjonen. Forståelse av *taken-opp-i-seg* har utgangspunkt i den gjestfrie mottakelsen. (Derrida 1997). Dette begrepet opplever jeg kan være nyttig i min undersøkelse når det gjelder konsertsituasjon. Som det står ovenfor: «Mottakelsen er åpen mot eller skjenket Andre.» er et utsagn jeg vil undersøke nærmere når det gjelder mottakelsen av publikum i mine konserter.

2.4.5 Sporet

I beskrivelse av sporet uttaler Levinas: « I ethvert spor som noe empirisk har eterlatt seg idet det gikk

forbi – utover det tegn det kunne bli – bevart noe av sporets betydningskraft. (Levinas 1972:76).

Ifølge Levinas etterlater ikke tingene seg spor, de forårsaker virkning.

Selve betydningskraften i sporet blir bevart. Levinas hevder det er i den Annens spor at ansiktet lyser opp. «*Sporet betyr ikke dennes fortid, slik som det heller ikke betyr hans arbeide eller hans nydelser i verden, det er selve forstyrrelsen som setter seg fast (man kunne fristes til å si: som inngraveres) med uavvisbart alvor*». (Levinas 1972:77).

Levinas viser at sporet er noe som avsondrer seg i ens liv. Den tredje blir henvist til gjennom sporet som ikke er fysisk tilstede i ansiktet. Veien til guddommelighet går gjennom det andre mennesket ifølge Levinas. Den tredje sikrer en muliggjøring av ansvar for en annen som ikke er tilstede i den umiddelbare nærhet. Levinas bruker også den tredje for å henvise til politiske, juridiske og filosofiske spørsmål. Den tredje hindrer Levinas etikk fra å bli en nærhetsetikk. Den tredje er ikke til stede, bare henvist til gjennom den andres ansikt. Dette er spesielt sentralt i forhold til Levinas forhold til jødene politiske situasjon. (Levinas 1972:74-77). Jeg får fornemmelsen av at en intim opplevelse i konserter kan ha paralleller til Levinas begrep sporet.

Kapittel 3: Metode

3.1 Utprøving av egne konserter - Aksjonsforskning

«The action research dissertation is the new kid on the block, and it is coming under intense scrutiny by both dissertation committees and IRBs. While action research shares some similarities with qualitative research (and even quantitative research), it is different in that research participants themselves are either in control of the research or are participants in the design and methodology of the research.» (Anderson 2005:1).

Det tok en stund før jeg fant riktig metode for utprøving av konsertene. Jeg kom etterhvert frem til at aksjonsforskning kunne bli spesielt nyttig for å dokumentere utprøving av konserter. Som musiker arrangerer man stadig nye konserter. Jeg opplever dette forløpet som stadig nye sykluser av spiraler som spinner videre så lenge man fortsetter å ha nye konserter. Fra konsert til konsert får man stadig nye erfaringer som man ønsker å ta med seg videre inn i de neste konsertene. Aksjonsforskning som metode gjorde at jeg lettere kunne konkretisere mine erfaringer og bli mer bevisst på hvilke av disse erfaringene jeg ville ta med meg inn i de neste konsertene. På denne måten kom jeg etterhvert frem til ulike begrep som jeg har knyttet opp mot opplevelsen av intimitet i konserter.

Ettersom jeg undersøkte mine egne konserter, var jeg aktivt deltagende under fremførelsene. Metoden består hovedsakelig av fire hovedelementer. I første element ønsker man å *planlegge*, i mitt tilfelle konsertene, slik at man kan forbedre det som skal skje. I andre element ønsker man å bringe inn de planene man har lagt for konserten gjennom *handling*. Det tredje man gjør er å *observere* de effektene av handlingene i konteksten det skjer. Tilslutt *reflekterer* man over disse effektene og har det som basis for videre planlegging av videre aktiviteter. Denne syklusen av aktiviteter, i mitt tilfelle konserter, former en aksjonsforskningsspiral hvor syklusen øker undersøgerens kunnskap omkring problemstillingen, og forhåpentligvis fører til et eller flere svar. (Anderson 2005:5). Masterkonserten vil bli en videreføring av erfaringer og ny kunnskap som har oppstått gjennom aksjonsforskning av mine fire konserter. De erfaringene jeg høster i min masterkonsert vil bli tatt med videre inn i mine fremtidige konserter. Ettersom jeg selv var aktivt deltagende har jeg valgt å også legge inn en del

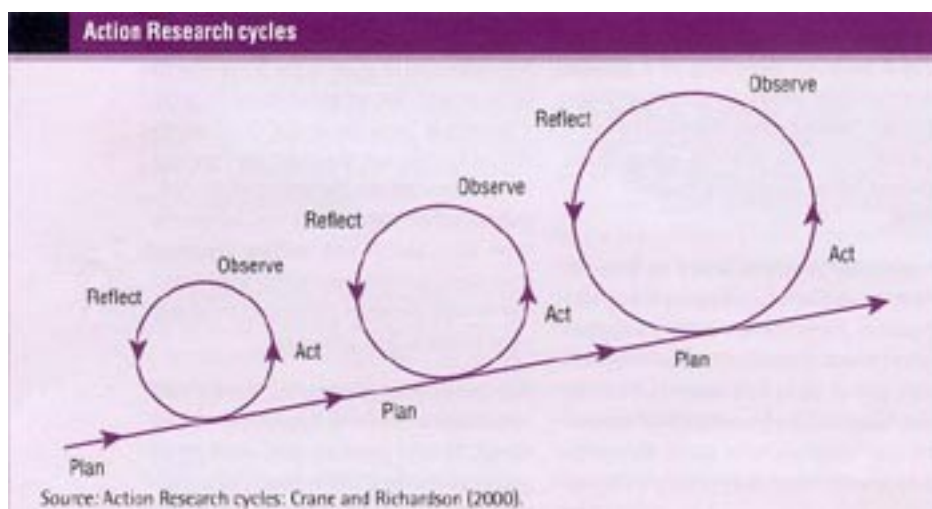
selvrefleksjon da dette er nyttig i forhold til å komme frem til hva som påvirker intimitet i konsertene. Selve handlingsdelen har jeg skrevet mest mulig deskriptiv, mens spesielt i observasjonsdelen og refleksjonsdelen har jeg valgt å åpne opp for en del egne refleksjoner omkring mine opplevelser før og i konsertsituasjonene. Etter konsertene tok jeg notater slik at jeg skulle huske de viktigste opplevelsene jeg erfarte disse er integrert inn i konsertanalysene.

Jeg ønsket å opprette en liten referansegruppe for å bedre kunne dokumentere konsertene mine. Dette ville kvalitetssikre mine undersøkelser og kunne gi meg nye innspill jeg selv ikke hadde reflektert over. Jeg valgte ut en gruppe på tre personer hvor jeg bevisst valgte ut en gruppe som besto av mennesker med stor musikkinteresse, men som ikke har noen musikkfaglig bakgrunn. Dette fordi jeg til intervjuene valgte informanter med lang fartstid innenfor musikken og ønsket derfor å også få et perspektiv som i større grad kunne representere publikums intuitive erfaring av konsertene hvor de selv ikke hadde egne erfaringer som musikere. Dette var også personer som har vært tilstede på flere av mine konserter og som jeg på forhånd var klar over at kunne gi objektive synspunkt av konsertene. To av konsertene ble filmet for å bedre kunne dokumentere dem i analysen etterpå slik at jeg bedre kunne trekke ut erfaringer fra hva som kunne gjøres annerledes i de neste konsertene og ta med videre hva som fremmer og ikke fremmer intimitet i konserter. De to konsertene som ikke ble filmet, ble dokumentert ved hjelp av referansegruppen og egne notater.

I forbindelse med min masteroppgave som både har en skriftlig og muntlig del og en utøvende masterkonsert, ønsket jeg å høste erfaringer med ulike konsertarenaer. Jeg ønsket derfor å arrangere ulike konserter for å få mest mulig erfaring med intimitet i konserter. Ettersom intimitet i konserter kan oppstå i ulike former og sammenhenger, prøvde jeg ut både rene klassiske og rytmiske konserter, store og små konsertarenaer, stort og lite publikumsantall og mange andre variasjoner. I prosessen planla jeg følgende konserter: Salongkonsert hjemmet med mine egne låter, Operakonsert i foajeen på Kilden, og Operakonsert på «Hos Naboen».

Jeg kom også frem til at jeg ønsket å benytte en konsert jeg hadde arrangert i faget Kf-403 Kunstnerisk utviklingsarbeid. Konsert 1 på Aladdin var et forprosjekt jeg hadde første året av masteren. Jeg ønsket å bruke den i forhold til aksjonsforskning, da den var inngangsporten til mine undersøkelser av intimitet i konserter. Planleggingsdelen i forhold til denne konserten er mer utdypet enn i de andre konsertene, da jeg under denne konserten sto helt fritt til å utforme scenen. I de to operakonsertene var scenen allerede satt og i hagekonserten måtte jeg endre på det jeg hadde planlagt på forhånd. Refleksjonen i siste konsert 4 på Hos Naboen, er også mer utdypet da jeg etter fire

konserter naturlig nok hadde mer materiale å reflektere rundt.



Modellen over viser en aksjonsforskningsmodell som jeg har brukt som en overordnet modell i mine konserter. Modellen viser bare tre sykluser, men i min prosess har jeg tatt for meg fem sykluser:

Syklus 1. Intermedial konsert på Aladdin, Syklus 2. Salongkonsert i hjemmet, Syklus 3.

Operakonsert på Kilden, Syklus 4. Operakonsert på Hos Naboen, Syklus 5. Masterkonsert. Syklus 5 er naturlig nok ikke ferdig utarbeidet, jeg gir senere en kort beskrivelse av noen av planene for masterkonserten.

Som modellen viser ønsket jeg å ta med meg intimitetsbegrepet videre fra Aladdinkonserten og inn i mine neste konserter. Den første konserten dannet grunnlag for at konsertformatet fremover skulle være intimkonserter. Jeg kom frem til følgende nøkkelbegrep i Syklus 1. som jeg ønsket å ta med meg videre inn i syklus 2: Intimitet og iscenesettelse. Fra Syklus 2. tok jeg med meg videre følgende begrep inn i Syklus 3. Intimitet (i rytmiske konserter), iscenesettelse, presentasjon og intimgrenser. Etter erfaringer fra Syklus 3. ønsket jeg å ta med disse begrepene inn i Syklus 4: Intimitet (I klassiske konserter), trygghet/utrygghet, uro, intimgrenser, presentasjon. I Syklus 4. kom jeg også frem til noen nøkkelbegrep gjennom intervjuene: Gjensidighet og energi. Jeg fikk derfor også høstet erfaring med de begrepene. Når jeg i min planlegging etter Syklus 4. skulle finne nøkkelbegrep jeg ønsker å ta med meg inn i Syklus 5. Masterkonserten, har jeg kommet frem til følgende begrep: Presentasjon, iscenesettelse, klassisk og rytmisk musikk og improvisasjon. Jeg har her skissert en overordnet oversikt over de viktigste nøkkelbegrep. Ettersom aksjonsforskning er en kontinuerlig prosess har nok de fleste begrepene vært tilstede i de fleste konsertene, men nøkkelbegrepene beskriver hvilke

faktorer jeg har lagt størst vekt på i de ulike syklusene.

Aksjonsforskningsmodellen viser hvordan jeg har brukt metoden i mine undersøkelser. Dette har gjort at jeg har blitt mer bevisst på hva jeg konkret har opplevd og har ut ifra dette kunnet trekke erfaringer som jeg kunne ta med meg videre inn i de neste konsertsituasjonene. Jeg opplevde også at denne bevisstgjøringen kom sterkere til uttrykk etterhvert som jeg hadde arrangert flere konserter. Da jeg var ferdig med den fjerde konserten, opplevde jeg at jeg satt igjen med en rekke forutsetninger for intimitet i konserter. Jeg ble også bevisst på hva jeg ønsker å høste erfaringer med i min neste konsert, masterkonserten.

Det har også vært en prosess i det å bli kjent med aksjonsforskning som metode. Da jeg hadde «Aladdin-konserten» første året av min masterstudiet, hadde jeg ikke denne metoden som utgangspunkt, men jeg hadde beskrevet konserten på en lignende måte, jeg kunne derfor relatere den til aksjonsforskning. For hver konsertsyklus jeg erfarte, ble metoden stadig mer håndgripelig for meg. For meg kommer det også tydelig frem hvilke konserter som var mest planlagt og gjennomtenkt. Salongkonserten var kanskje den minst planlagte av syklusene, mens «Hos Naboen-konserten» viser mer tydelig alle erfaringene jeg har gjort meg gjennom syklusene. Jeg hadde også her utviklet bedre verktøy for dokumentasjon. Aksjonsforskning vil for meg bli et viktig fremtidig redskap i planlegging og dokumentasjon av erfaringer slik at jeg stadig kan fortsette å utvikle nye sykluser som kan utvikle mine egne konsertformat.

3.2 Metode for analyse av to musikalske sekvenser

« Ultimately, judgments of music are judgment of people. Analysis is thus not about structure; It is about people, because people make and perceive structures. Our commitment should be not to a certain set of methods, but rather to investigating music as something people do, something they are enabled to do by the set of conversations and possibilities we call culture.» (Walser 2003:38).

I artikkelen *Popular music analysis: Ten apothegms and four instances*, foreslår musikkviter, Robert Walser, at man ikke skal ha størst fokus på bestemte metoder for å analysere musikk, men hvordan musikken oppstår ut ifra et kulturelt ståsted. Han understreker at dersom man skal analysere musikk bør en ha nok kunnskap og empati til å forstå hva som ligger i musikkens kraft. Han beskriver også

samtidig at man må kunne ta et kritisk standpunkt og forstå musikken ut ifra dens kulturelle og historiske perspektiv. (Walser 2003:38).

Etter inspirasjon fra noen av Walser's perspektiver omkring analyse av musikk, har jeg utarbeidet en form på min analyse som jeg opplevde som mest hensiktsmessig for å komme frem til om det finnes noe i musikkens struktur som kan gi fornemmelsen av intimitet. Jeg ønsker også å undersøke stemmens ekspressivitet. Det finnes i dag utallige metoder for å analysere musikk, men jeg ønsker slik Walser etterlyser, å ikke ta utgangspunkt i en bestemt metode, men snarere utarbeide en egen form ut ifra hvordan jeg selv oppfatter musikken med bakgrunn i min egen kulturelle erfaring og forståelse.

I analysen av to musikalske sekvenser ønsket jeg å ta utgangspunkt i de første 39 sekundene av Plastic Cocoon og de første 41 sekundene av Villa Lobos, *bachianas brasileiras* no 5 da jeg opplevde disse partiene som spesielt intime. (for enkelthets skyld omtaler jeg den andre musikalske sekvensen i undersøkelsen som Villa Lobos B.b). Jeg opplever også kulturelle paralleller til «lament-tradisjonen» beskrevet av Dissanayake i kapittel 2. Selv om disse musikalske sekvensene i utgangspunktet er brukt i andre sammenhenger enn i begravelser, slik lamentene ofte ble brukt, er også dette en form for sørgmodig sang hvor ekspressivitet og emosjoner står i fokus for uttrykket. Lamentene hadde også improvisatorisk karakter lignende min egen improvisasjon Plastic Cocoon.

Jeg har analysert de to sangsekvensene formmessig omtrent på samme måte med utgangspunkt i melodi, rytmikk, dynamikk, klang, tempo og tonesprang. Når det gjelder tonesprang har jeg undersøkt om noen bestemte sprang kan bringe frem emosjoner som kan kobles til opplevelsen av intimitet. Jeg undersøker også om den underbyggende dynamikken brukt i kombinasjon med tonesprangene forsterker et intimt uttrykk. I Villa Lobos-sekvensen har jeg kun tatt utgangspunkt i melodistemmen, da min egen sang som jeg skal sammenligne den med er helt a capella. Jeg har tatt utgangspunkt både av notebildet og min intuitive opplevelse i Villa Lobos B.b, min egen improvisasjon har ikke noe nedskrevet notebilde.

Når jeg skaper min egen musikk og når jeg fremfører musikken, har jeg fokus på å benytte mest mulig følelsesregister eller uttrykksfullhet. Jeg fokuserer lite bevisst på anvendelse av musikkteori. Jeg tar som regel utgangspunkt i en tekst jeg har laget eller en melodi og former resten av musikken intuitivt ut ifra stemningen og følelsene jeg synes best uttrykker budskapet. Jeg valgte derfor å bruke en sekvens i en av mine egne sanger for å undersøke om noe formmessig i måten jeg ubevisst har

valgt å bygge opp denne musikksekvensen på kan oppleves mer intimt og bevisstgjøre meg dette når jeg lager sanger. Denne vil jeg sammenligne med sekvensen i Villa Lobos B.b som jeg opplevde spesielt intim. Jeg har valgt å benytte meg av sekvensene i akkurat disse sangene fordi jeg opplever noen intimføyte fellestrekk i sangene som jeg vil beskrive nærmere i analysen.

Musikalske erfaringer der jeg har sunget acapella og gjort stemmen helt naken og blottet både for tekst og akkompagnement har jeg opplevd som særlig intime. Jeg vil derfor anvende to acapellasanger i masterkonserten, blant annet Plastic Cocoon, hvor jeg ønsker å begynne og avslutte konserten med disse sangene for å binde konserten sammen og undersøke om det kan fremme intimitet både i begynnelsen og slutten av konserten. Kan en musikalsk analyse vise at bestemte melodier, tonesprang, rytmer, tempo, klang eller dynamikk gjør at musikken oppleves mer intim? Er det en sammenheng mellom intimitet og det musikalske materialet?

3.3 Det kvalitative forskningsintervju

«Intervjuet er en scene hvor kunnskap produseres gjennom interaksjon mellom intervjuer og intervjuperson». Kvale (1997 kap 1).

I min undersøkelse av informantenes refleksjoner omkring intimitet i konserter, ønsket jeg å bruke det semistrukturerte kvalitative forskningintervju for å innhente data fra intervjupersonenes erfaringer med intimitet i konserter. Jeg laget en intervjuguide på forhånd som besto av ni spørsmål. Med disse spørsmålene som utgangspunkt, la jeg også til spørsmål og ba informantene utdype der jeg så at jeg hadde mulighet til å høste ny kunnskap som jeg selv ikke hadde overveid da jeg laget intervju spørsmålene.

Jeg valgte å ta et fenomenologisk standpunkt i intervjuene mine. Ifølge (Kvale 1997 kap 1) ønsker et fenomenologisk perspektiv på det kvalitative intervju å fokusere på informantens livsverden. Man er åpen for personens erfaringer, har fokus på presise beskrivelser, ser mest mulig bort fra forhåndskunnskaper, og forsøker å finne beskrivelsens sentrale betydning.

3.3.1 Utvalg av intervjupersoner

Jeg valgte å intervju mennesker i ulike aldre for å få ulike musikalske erfaringsbakgrunn. Dette var ikke et avgjørende grep, men for å høste erfaringer med om ulike fartstid innenfor musikken ville

kunne belyse ulike erfaringer med intimitet i konserter. Kjønnssfordelingen av intervjupersonene var kvinne:menn 3:1. Jeg fulgte Kvale's anbefaling når det gjaldt valg av antall intervjupersoner: *Intervju så mange personer som er nødvendig for å finne ut det du trenger å vite* (ibid: 58). I utgangspunktet hadde jeg planlagt å intervju 3 personer med ulike erfaringsbakgrunn fra det klassiske miljø og 3 intervjuobjekter med ulike rytmisk erfaringsbakgrunn. Etter å ha gått gjennom de fire første intervjuene, innså jeg at intervjumengden i forhold til oppgavestørrelse tilsa at jeg ikke burde overskride fire intervjuer. Jeg erfarte også at det var mer interessant for meg å innhente data fra flere med klassisk bakgrunn enn rytmisk. Jeg vil komme tilbake til dette i transkriberingen av intervjuene.

De valgte intervjuobjektene har som nevnt ulike sjangerbakgrunn. Ettersom jeg selv driver med både klassisk og rytmisk musikk, og stilte meg spørsmålet om intimitet er forskjellig i klassiske og rytmiske konserter, ønsket jeg å høste erfaringer fra intervjuobjektene ulike erfaringsbakgrunner fra disse sjangrene. Det første intervjuobjektet (1) er rundt 50 år, har lang erfaring som sangpedagog og er utøvende sanger innenfor den klassiske sjanger. Det andre intervjuobjektet (2) er i midten av tyveårene og avslutter nå en master i utøvende klassisk sang. Intervjuobjekt (3) er i begynnelsen av tyveårene og avslutter sin utøvende bachelor i klassisk sang til sommeren. Det fjerde intervjuobjektet er i midten av tjueårene og avslutter snart en master i rytmisk musikk. Alle intervjuobjektene er sangere ettersom jeg ønsket å høste erfaringer fra min egen instrumentgruppe. De er også alle utøvende sangere. Intervjupersonenes sjangertilhørighet vil ikke være et hovedtema for min oppgave, men det å høste erfaringer fra disse ulike sjangrene er hensiktsmessig i forhold til min masterkonsert som vil bestå av både klassisk og rytmisk musikk.

Intervjupersonene ble stilt spørsmål som går både på deres egen erfaring av intimitet i sine egne konserter, og hvordan de har opplevd intimitet i andres konserter. Dette vil si at jeg ønsket å høste erfaring med deres perspektiv både som lyttere og utøvere. Når musikk fremtrer for mennesket, kan en være både lytter og utøver. Jeg ønsket derfor å høste erfaringer med hva som konstituerer intimitet i konserter er for intervjupersonene basert på deres erfaring som både lyttere og tilhørere.

3.3.2 Analyse – Intervju

Alle intervjuene med unntak av ett, ble utført på Skype. Digitale medier er blitt en del av vårt samfunn og kommunikasjonsnett. Skype er derfor et praktisk verktøy da man slipper lange reiser for

å finne de intervjuobjekter man ønsker å komme i kontakt med. Jeg ønsket at intervjusituasjonen skulle være mest mulig lik et intervju hvor intervjupersonen ville vært fysisk tilstede. Skype gir mulighet både for video og lydsamtaler slik at man kan betrakte intervjuobjektets reaksjonsmønster og samtidig oppnå en gjensidig kontakt. Jeg erfarte at intervju gjennom digitale medier ikke ødelegger for den nærheten en får av et intervju hvor intervjuer og intervjuobjekt er fysisk i samme rom. Jeg tok lydopptak av skypesamtalen på mobilen slik at jeg lettere ville kunne transkribere intervjuet mest mulig ordrett. Jeg informerte mine intervjupersoner om at jeg gjorde opptak på forhånd. I etterkant anvendte jeg disse opptakene i arbeidet med å transkribere intervjuene. Som utgangspunkt for analysen har jeg brukt en fenomenologisk *meningsfortetting* i intervjuene (Kvale 1997:126-129). Metoden går ut på å fortette uttrykte meninger, og på denne måten komme frem til flere og mer grunnleggende betydninger av temaets struktur og stil. Dette innebærer bl.a lojalitet overfor fenomener, personens livsverden, deskriptiv metode, uttrykke situasjonen ut ifra intervjuobjektets synsvinkel og menings-søken. (Kvale 1997:126-129).

Gjennom mine intervjuer kom jeg frem til ulike begrep knyttet til intimitet i konserter, som jeg ønsket å høste erfaringer med i mine konserter. Noen av begrepene presenterte jeg selv i intervju spørsmålene, mens trygghet og energi var begreper som informantene beskrev. Begrepene var som følger intimitet og intimgrenser, trygghet, gjensidighet, energi, dialog, tilstedeværelse, spontanitet, improvisasjon, klassisk og rytmisk musikk. Gjensidighetsbegrepet hadde jeg allerede funnet gjennom Dissanayakes teori, men det var et gjennomgående tema i mine intervjuer hvor viktig en gjensidig dialog mellom musiker og publikum i konserter er. Spontanitet og den klassiske og rytmiske scene var temaer jeg tok opp i intervjuene. Det viktigste begrepet som jeg har tatt med videre i min undersøkelse er intimitet og trygghet. Dette begrepet ønsket jeg spesielt å høste erfaringer med på Kildenkonserten og «Hos Naboenkonserten» hvor jeg ønsket å høste erfaring med hva som skjer med tryggheten når en operakonsert blir arrangert på en tradisjonell klassisk scene og i et intimformat. Jeg fikk også erfaring med motsetningen til trygghet, utrygghet, i Konserten i hjemmet. Energi var også et begrep som jeg bevisst ønsket å høste erfaring med etter at jeg opplevde lite energi i konserten på Kilden. Jeg gikk derfor inn i Hos Naboen-konserten med den visshet at jeg ville forsøke å uttrykke sterk energi. Spontanitet og improvisasjon opplevde jeg i Hos Naboen konserten, selv om dette ikke var planlagt. Jeg gir en utfyllende beskrivelse av denne opplevelsen under beskrivelsen av Hos Naboen-konserten.

Intervjusitater knyttet til begrepene vil bli benyttet under analysen av konsertene for å underbygge noe av det jeg selv erfarte gjennom informantenes lignende opplevelser og erfaringer.

Kapittel 4: Analyse og drøfting

4.1 Analyse av fire egne konserter

I utprøving av konserter har jeg brukt aksjonsforskning som metode. Deler av min masterstudie baserer seg på aksjonsforskning gjennom erfaring fra 4 konserter med ulikt format hvor jeg ønsket å høste erfaring med intimitet i konserter. Et lite pilotstudie til dette i faget «Kunstnerisk utviklingsarbeid», gjorde jeg i form av en intimkonsert i den minste kinosalen på Aladdin kino i Kristiansand. Denne første konserten skulle inspirere meg til å prøve ut ulike konserter i intimt format, jeg har derfor valgt å ta den med som en del av oppgaven. Dette var en av to rytmiske konserter med mine egne sanger hvor den ene var en *Intermedial konsert på Aladdin* og den andre en *Salongkonsert i hjemmet*. Den andre konserten jeg har skrevet om er *Operakonserten i Kilden teater og konserthus*, hvor jeg ønsket å prøve ut det tradisjonelle klassiske konsertformatet. I min tredje konserten hadde jeg en salongkonsert i hjemmet med mine egenkomponerte sanger og i siste konsert prøvde jeg ut en *operakonsert i et intimt lokale i kjelleren på restauranten «Hos Naboen»*. Allerede i mitt første år av masterstudiet, fattet jeg interesse for det jeg først kalte for følelsesuttrykk i konserter. Denne «magien» som oppstår under noen konserter er en av grunnene til den indre drivkraften som alltid har gjort at jeg ønsker å beskjeftige meg med musikk og den kontakten eller dialogen som noen ganger oppstår mellom publikum og musiker som gjør at man lar seg berøre av musikken. Gjennom intimkonsertformatet valgte jeg etterhvert å kalle dette begrepet *intimitet* og en redegjørelse av dette er beskrevet i teoridelen og drøftingsdelen i min oppgave. Gjennom studien har jeg høstet erfaring med intimitetsbegrepet i fire ulike konsertsykluser. Gjennom disse syklusene og gjennom intervjuene har det kommet til syne noen nøkkelbegrep hvor noen av begrepene har blitt videreført gjennom alle konsertene, mens noen har spesifikt vært mest sentrale i noen av konsertene. Dette vil jeg ta for meg i den følgende analysedelen.

4.1.1 Konsert 1 – Intermedial konsert på Aladdin

Planlegging:

Konseptet med dette prosjektet var å lage en intimkonsert der ensemblet skulle bestå av meg selv på

vokal og gitar, og en filmskaper. Repertoaret var 6 egenkomponerte låter der jeg ønsket å bruke kunsthfilm for å fremheve budskapet i sangene og for å høste erfaringer med hvordan intermedialitet forholder seg til forestillingen om det intime. Konserten ville bli en minikonsert som skulle vare ca 30 min. Musikken min har elementer fra ulike sjangre, det er derfor vanskelig å plassere den i en bestemt kategori. Musikken er rolig, melankolsk og ettertenksom. Jeg ønsket derfor at store deler av filmen skulle harmonere med dette. Dette ønsket jeg skulle være med på å opprettholde følelsen av at også filmen skulle foregå som en spontan øyeblikksopplevelse. Jeg ville undersøke om dette kunne gi en balanse mellom musikk og film, samtidig som intermedialitet og forestillingen om det intime ikke ville komme i konflikt med hverandre. For å fremheve konseptet i konserten, ønsket jeg å lage en intimkonsert slik at det kunne være med på å underbygge den nærheten eller intimiteten jeg ønsker at min musikk skal ha til publikum. På grunn av filmfremvisningen ville store deler av salen bli mørklagt slik at filmen skulle komme tydeligere frem på lerretet. En naturlig og ønskelig effekt av dette kunne være at det ville skape en individuell opplevelse av konserten når en ikke ser de andre tilskuerne. Jeg stilte meg spørrende om det kunne styrke følelsen av det intime i konserten.

Jeg forsøkte å være bevisst på hvordan jeg iscenesatte meg selv på scenen fordi jeg opplevde det som viktig i forhold til å skape et møtepunkt med publikum. Ettersom jeg ønsket at konserten skulle ha et intimkonsertkonsept, benyttet jeg den minste salen på Aladdin kino. Selv om kinosalen og scenen var forholdsvis bred, kunne scenearealet visuelt endres ved hjelp av lyssetting og hvor på scenen jeg valgte å plassere meg. Jeg ville plassere publikum på de første kinoradene og prøvde ut min egen plassering på scenen. Jeg valgte da å plassere meg forholdsvis nært publikum slik at min kontakt med dem kunne bli mer intim. Kinosalens vegger var svartmalte og forholdsvis nedstrippet for rekvisitter. Dette åpnet opp for at jeg kunne gjøre egne grep når det gjaldt rekvisitter og min fremtreden på scenen. Jeg valgte å plassere en gammel retrostol midt foran på scenen som jeg skulle sitte i under fremføringen av konserten. Stolen ga meg assosiasjoner til de tidlige salongkonsertene som ble fremført i hjemmet. Jeg ønsket også at det skulle gi publikum assosiasjoner til noe hjemmekjært. Stolen ble valgt som eneste rekvisitt på scenen slik at fokuset skulle være mest mulig sentrert mot musikken. Jeg regnet med at filmlerretet ville ta mye fokus, jeg ønsket derfor ikke at overflødige rekvisitter skulle ta bort dette fokuset. Når jeg valgte å plassere meg så nært publikum, så jeg for meg at dette kunne oppleves som en intim dialog mellom meg publikum, samtidig som filmen på lerretet ville få mye oppmerksomhet. Hovedfokus for meg i konserten skulle ikke være sentrert på meg som musiker, men på musikken og samspillet med den livemiksede filmen. Jeg ønsket å fremheve selve verket foran meg selv som musiker. Jeg tenkte ikke da på at dette kunne få konsekvenser for opprettelsen av intimitet på scenen. Jeg forsøkte også å gjøre bevisste valg i forhold til lyssetting.

Selve scenen på Aladdin er ikke så liten, så lyssettingen ble derfor sentrert til et lite område midt på scenen hvor jeg plasserte meg i stolen. Jeg forsøkte å holde resten av scenelyset mest mulig dempet ettersom filmlerretet ville frigi mye lys.

Filmen ble iscenesatt ved å sette sammen forskjellige småklipp av ulike natursnutter blandet med elementer som forfaller og innslag av mennesker for å skape intimitet i filmen. Filmsnuttene skulle være rolige og flytende slik som musikken, med innslag av noe dissharmoni for å skape spenning og uforutsigbarhet. En kollega og jeg filmet mange filmsekvenser som ble livemikset av min kollega under konserten, mens jeg samtidig musiserte. Livemiksing vil si at filmsnuttene vi hadde filmet ikke var en ferdig film, men de ble avspilt live tematisk til hver sang, hvor noen av filmene ble lagt oppå hverandre og det ble benyttet ulike lag for å skape en effekt. Jeg var allerede her interessert i det å skape noe i øyeblikket under konserten og hvordan dette kan gi en følelse av frihet og opplevelse av å delta på noe som skapes der og da. Jeg håpet at dette kunne fange publikums interesse og skape en bedre dialog mellom tilhørerne og meg som utøver.

Jeg ønsket å høste erfaringer med hvordan iscenesetting kan forsterke konsertopplevelsen. Jeg ønsket også å undersøke om film ville fremme intimitet i konserten, eller om den vil skape større avstand mellom musiker og publikum. Etter høsting av erfaring fra denne konserten ville jeg vurdere i mine neste konserter om det var hensiktsmessig å ta med seg intermedialitet i form av musikk og filmfremførelse i mine senere konsertformat.

Handling:

Etter å ha utlevert program med oversikt over sangene, satte publikum seg ned og det ble ro i salen. Da konserten startet, ga jeg først en kort presentasjon av meg selv og min kollega før jeg satte meg ned og begynte å spille. Filmen startet samtidig med den første sangen. Jeg sa tittelen på hver sang før jeg spilte dem, men presenterte ikke selve innholdet i sangene. Noen av sangene hadde ulik karakter, og filmene som ble vist på lerretet reflekterte noe av dette.

Jeg var plassert forholdsvis langt frem og i midten av scenen. En spott med litt dempet belysning markerte hvor jeg satt. Resten av scenen var helt naken. Salen generelt var delvis mørklagt bortsett fra noen lys helt ute i sidene på scenen. Lerretet lyste såpass mye opp at jeg kunne se publikummerne tydelig. Publikum kunne også se hverandre. Bakgrunnen for scenen var det store lerret hvor filmen ble vist. Den første sangen som ble spilt «A Sundays lullaby», er en rolig og forholdsvis kort låt. Filmen bar samme karakter. Karakteren i filmene endret seg i takt med musikkens endrende karakter.

De fleste sangene som ble spilt er forholdsvis rolige og melankolske. Den mest «up-beat» låten var «Northern lights» og hadde mer rockekarakter. Filmen harmoniserte til dette ved raskere tempo og skifting av filmsekvenser. Når det var pause i musikken, fortsatte filmen på lerretet og skapte en helhet i konserten. Konserten ble avsluttet med en rolig sang. Jeg og min kollega gikk frem til scenen og tok imot applaus. Vi snakket også med publikum etter konserten.

Observasjon:

Til konserten møtte det frem 15-20 tilskuere. Jeg var veldig stresset fordi min kollega ikke hadde gjort ferdig filmforberedelsene slik vi hadde avtalt. Jeg fryktet derfor en time før konserten, at vi ikke skulle klare å bli ferdige. Jeg steppet inn selv og gjorde mye filmredigering. Jeg hadde klart å roe meg ned igjen til rett før konserten begynte, og håpet at dette ikke skulle påvirke fremførelsen av konserten. Jeg var veldig nervøs da jeg skulle starte konserten slik jeg ofte er, men merket at jeg klarte å holde roen sånn noenlunde. I begynnelsen kjente jeg meg litt anspent og opplevde at det ble vanskelig å opprette god kontakt med publikum. Etter hvert utover i sangene slappet jeg mer av, forsøkte å se mer ut i publikum og opplevde dermed at jeg klarte å oppnå mer kontakt. Jeg la også merke til at de virket oppslukt av filmen, men vekslet mellom det og å se på meg. Det føltes litt rart for meg å ikke kunne se selve filmen og hva de opplevde. Selv om jeg hadde vært med på å filme det meste av filmen, visste jeg ikke hvordan det ferdige resultatet ville bli som livemiksing.

Da jeg først presenterte meg selv før jeg begynte å spille, la jeg merke til hvor mye førsteinntrykket har å si for opprettelsen av intimitet. Jeg har notert meg at «Jeg var litt uforberedt på presentasjonen. Da jeg prøvde å si noe morsomt, merket jeg lite respons fra publikum. Jeg fikk ikke den kontakten med publikum fra begynnelsen av som jeg ønsket.». Når jeg selv var litt oppkavet og ikke følte meg helt klar for å starte konserten, spiller det også inn på hvordan publikum responderer. Ofte føler jeg meg litt dum i disse presentasjonene. Noen er naturlig flinke til å presentere seg selv, mens jeg ofte har vært så nervøs før konserter at jeg ikke har orket å snakke på forhånd eller under konserten. Jeg har vært mer enn nok fokusert på å klare å gjennomføre konsertene. Selv om jeg fikk denne opplevelsen i begynnelsen av konserten, opplevde jeg at det hadde vært nyttig å bruke tid på forhånd til å gjøre i stand scenen, slik at jeg opplevde trygghet i rommet. Dette var med på å gjøre meg roligere. Det var meningen at denne konserten skulle blitt filmet slik at jeg kunne se den etterpå for å gjøre en mer nøyaktig observasjon, men min kollega glemte å sette videokamera på opptak. Jeg vil derfor hovedsakelig støtte meg på referansegruppen og egne notater i denne observasjonen. Det virket som at mye av referansegruppens opplevelse av konserten samsvarte med min egen.

Tilbakemeldinger som jeg ofte får etter en konsert som ikke samsvarer helt med mine egne er at de fleste ikke opplever min nervøsitet. Denne tilbakemeldingen fikk jeg også etter denne konserten. Referansegruppen sa følgende: «*Vi merket ikke på deg at du var nervøs*».

Refleksjon:

Noe jeg har erfart i tidligere konserter er at dersom jeg har kommet til konsertarenaen uten å få bruke tid til å bli kjent og trygg i rommet, har dette spilt inn på min musikkfremførelse. Ettersom jeg hadde god tid til å etablere meg i rommet på forhånd gjorde dette at jeg ble mindre nervøs. Noe annet jeg har erfart er at jeg ofte føler meg tryggere når jeg setter meg ned med gitaren. Jeg vet ikke hvorfor dette føles tryggere, muligens følelsen av å holde rundt noe, eller at ikke bare jeg står «naken» i sentrum, men holder en gitar i hendene som tar noe av fokuset. Når jeg først har fått satt i gang å spille sangene, går jeg inn i en tilstand hvor jeg nesten får litt «utenfor kroppen opplevelse». Det er vanskelig å beskrive dette, men det føles ut som om jeg forsvinner til et annet plan hvor jeg er i full konsentrasjon og er i «flow». Det jeg har øvd på flyter ut av seg selv uten at jeg trenger å tenke på hverken tekst, teknikk eller noe annet enn det å bare formidle musikken. Denne tilstanden gjør at nervøsiteten blir dempet og jeg lettere kan opprette kontakt med publikum. Jeg opplever ofte at det er vanskeligere å komme i denne tilstanden når jeg fremfører klassisk musikk fordi jeg føler meg bundet av teknikk og den klassiske formen.

Konserterfaringen jeg fikk på Aladdin var viktig for utviklingen av masterkonseptet mitt. Det gikk opp for meg hvilke muligheter man har til å iscenesette seg selv på ulike måter under konserter. Noe jeg fra før hadde lite erfaring med fra musikkonservatoriet. På denne scenen hadde jeg forholdsvis fritt spillerom. Man har ikke alltid slike muligheter i konserter. Ofte møter en opp til konserter hvor scenen er forberedt av andre på forhånd og man har ikke mulighet til å utforske scenen på forhånd. Før denne konserten fikk vi prøve ut konsertkonseptet på forhånd. Vi prøvde ut både ulike lyssettinger, hvor jeg burde sitte på scenen og hvordan livemiksingen fungerte sammen med musikk og fremførelse. På det tidspunktet var det vanskelig for meg å få et objektivt syn på hvilken opplevelse dette samspillet ville gi publikum. Jeg burde nok på et tidligere tidspunkt ha prøvd det ut med noen tilhørere, men de som skulle høre på avlyste i siste liten.

På én måte tror jeg at en kan forsterke det emosjonelle inntrykket ved å ha intermediale konserter, dette fordi filmen bygger opp under sangtekstene, men jeg tror samtidig at filmen på denne konserten tok såpass mye oppmerksomhet, at det fjerner noe av intimiteten. Det skapte en større distanse

mellom meg og publikum. Da jeg etterhvert landet på å skrive masteroppgave om intimitet i konserter, innså jeg at det intermediale konseptet måtte tas bort etter erfaringen fra denne første konserten. Skulle målet med konserten vært å frembringe intimitet, ville jeg nok ha iscenesatt meg alene med gitaren i retrostolen. Filmlerretet forhindret noe av kontakten med publikum fordi den tok bort mye av fokuset fra scenen. Referansegruppen beskrev det følgende: *«Noen ganger tok vi oss i at vi satt og så på skjermen istedenfor deg, man blir ofte oppslukt av både tvskjermer og slike lerreter»*. Selv om jeg i utgangspunktet ønsket at verket skulle være i fokus, lå nok mye av hovedfokuset på meg som utøver. Jeg hadde selv valgt en lyssetting som ga meg fokus på scenen. På det tidspunktet trodde jeg at verket selv kunne formidle sterke emosjonelle opplevelser, men jeg har erfart at det er selve meg som musiker og menneske som sterkere kan bidra til opprettelse av intimitet mellom meg og publikum. Jeg fikk også erfart hvordan lyssetting på scenen kan skape rom for å legge til rette for en forholdsvis nedstrippet scene og at også større scener kan virke mindre og mer intime med riktig lyssetting.

Jeg stilte meg spørsmål etterpå om det å gjøre konserten helt akustisk uten høyttalere og mikrofoner vil oppleves mer intimt. Dette høstet jeg erfaringer med i min tredje konsertsyklus, *«Salongkonserten i hjemmet»*. Etter denne konserten droppet jeg å bringe videre et intermedialt konsept inn i mine neste konserter ettersom jeg opplevde at filmlerretet tok bort noe av fokuset fra min opprettelse av intimitet med publikum. Referansegruppen kommenterte følgende: *«Da du kom inn på scenen var fokuset på deg, du trådte inn nesten som en diva og tok scenen. Fokuset lå mest på deg som musiker og det kom ikke tydelig frem at du ønsket å ha fokus på musikkverket fremfor deg som musiker. Filmlerretet tok en del av oppmerksomheten på scenen.»* Jeg har derfor etter erfaringer fra denne konserten kommet frem til at jeg vil forsøke å lage et mer nedstrippet scenebilde i mine neste konserter. Jeg vil også ha et gjennomgående undersøkelsesfokus på hva jeg kan gjøre for å fremme intimitet i mine fremtidige konserter. Disse ulike refleksjonene og observasjonene peker på spørsmål jeg ville ta med meg videre, nemlig hva intimitet i konserter egentlig er og hvordan det kan iscenesettes, *«Hva konstituerer intimitet i konserter?»*.

I den andre syklusen av aksjonsforskningen i *«operakonsert på Kilden»*, vil jeg diskutere mine videre erfaringer med intimitet i konserter, hva det er, og hva som fremmer eller ikke fremmer opplevelsen av intimitet. Jeg ønsket også å høste erfaring med iscenesettelse på den klassiske scene. Nøkkelbegrep fra denne syklusen som jeg vil ta med videre inn i andre syklus er derfor: Intimitet og iscenesettelse.

4.1.2 Konsert 2 – Operakonsert på Kilden

Planlegging:

Etter Aladdinkonserten, ble dette min andre konsert i en konsersyklus på fire. På dette tidspunktet hadde jeg gått bort fra et fokus på intermediale konserter og ønsket å ha hovedfokus på å undersøke hva som kan fremme intimitet i konserter. Operakonserten ble holdt på Kilden 30 juli.

"Sommerkilden" var et arrangement hvor en kunne se gratiskonserter hver dag i foajeen på Kilden sommeren 2013. Ettersom både scene og publikums sitteplasser var arrangert på forhånd, ble det vanskelig for meg å gjøre egne grep på konsertarenaen. På grunn av disse begrensningene, ønsket jeg å utnytte meg av selve konseptet i seg selv. Jeg hadde nå mulighet til å høste erfaring med en konsertsituasjon som operasangere ofte opplever beskrevet av informant 4: *«Ofte møter man opp til konserten uten å vite hvordan scenen er, den er ferdig satt og det eneste man kan gjøre er å stille seg opp og synge»*.

Jeg bestemte meg derfor for å høste erfaringer med å iscenesette meg selv i et tradisjonelt klassisk konsertform for å se hva dette gjør med intimitet i konserter. Informant 4 beskrev konsertreglene i klassiske konserter som følgende: *« I mange operakompanier forsøker man nå å bryte og finne andre veier. Det ligger litt igjen i våre tradisjoner med å kle seg pent, klappe på rett sted og se et konsertpublikum på 50+»*. Jeg ønsket derfor å fremstå mest mulig formell og pyntet meg i kjole og pianisten kledde seg i dress. På forhånd ble vi enige om at han skulle ta seg av selve presentasjonsdelen. Pianisten gjorde derfor forhåndsundersøkelser av operaene ariene jeg skulle synge var hentet fra. Vi hadde fått beskjed fra arrangøren om at konserten bare kunne vare 20-30 minutter. Jeg valgte derfor ut 6 arier jeg ønsket å synge og pianisten skulle spille et selvkomponert klassisk stykke. Jeg synes det er viktig at pianisten spiller et solostykke da det ofte er mest fokus på sangeren. Pianisten deltar like mye i konserten, jeg ønsket derfor at også han skulle få mulighet til å presentere seg og opprette kontakt med publikum. Selve ariene hadde jeg sunget i andre sammenhenger og de var derfor velkjente for meg. Jeg ønsket å begynne med «Summertime» fra Porgy and Bess av Gerswin for å sette publikum i sommerstemning. Resten av repertoaret var et utvalgt av kjente operasvisker og noen litt mer ukjente operaarier. Jeg pleier å gjøre denne kombinasjonen i konserter fordi jeg vil at publikum skal føle trygghet i gjenkjennelsen av noen av ariene samtidig som jeg også kan introdusere dem for ny musikk. I foajeen er det en liten bar hvor publikum kunne kjøpe seg drikkevarer til konserten. Dette så jeg for meg kunne være med på å løsne opp stemningen under konserten.

Det var noen detaljer som gjorde scenen litt annerledes enn tradisjonelle konsertsaler. Scenen var satt rett ved noen av Kilden's mange vinduer som går fra gulv til tak. Publikum ville derfor både se meg og pianisten, og i tillegg ha en vakker utsikt med havet som bakgrunn. Det var også satt opp noen mindre høyttalere slik at lyden skulle bære ut til publikum. Foajeen er avlang med utstrekning langt bakover i rommet, noe som i utgangspunktet er lite ideelt for at musikken skal bære ut i rommet. Lyden ble testet på forhånd for å sikre riktig balansering av sang og piano. Vanligvis brukes ikke høyttalere i klassiske konserter, men pga. Rommets lite ideelle akustikk var det nødvendig. Publikums stoler var satt opp slik at stolene sto et stykke fra scenen og strakk seg bakover i kolonner. Det er anslagsvis plass til et sted mellom hundre og tohundre tilhørere i denne foajeen. Erfaringsmessig møter få opp til klassiske konserter i Kristiansand slik jeg har opplevd det i mine studieår. Jeg hadde derfor forberedt meg på et publikum på kanskje litt mer enn 20 personer. På den måten så jeg for meg at jeg kanskje kunne oppnå noe intimitet dersom publikum satt seg nært scenen.

Jeg ville i denne konserten fremstå mest mulig formell med en viss distanse til publikum og undersøke om man likevel kunne oppleve intimitet. Denne konsertsyklusen ønsket jeg senere å sammenligne med en konsertsyklus på «Hos Naboen» hvor jeg ønsket å arrangere operakonsert i et intimt lokale hvor pianisten og jeg ville fremstå mindre formelle og forsøke å legge til rette for nærhet og intimitet med publikum.

Handling:

Etter å ha sett gjennom videoopptaket første gang skrev jeg følgende handling:

Etter en kort presentasjon fra Sheila Simmens, arrangøren av «Sommerkilden», gikk pianisten og satte seg klar ved pianoet og jeg stilte meg opp på scenen. Pianisten begynte konserten med å introdusere ham og meg som musikere. Han kom også med noen humoristiske innslag i hans presentasjon av opera og fikk publikum til å le. Konserten begynte så med «Summertime» fra Porgy and Bess. Sangen har en lett karakter. Etter sangen applauderte publikum og pianisten presenterte neste sang «Ebben neandro lontana» fra La Wally. Arien har en litt drømmende og etterhvert dramatisk karakter som jeg uttrykte. Etter å ha tatt imot applaus presenterte pianisten «O mio babbino caro». Denne har en forholdsvis dramatisk karakter. Jeg endret stadig fokuspunktet mitt til publikum gjennom de ulike ariene. Pianisten spilte et egenkomponert stykke for å presentere seg og jeg stilte meg litt i utkanten av scenen, mens han spilte sitt solostykke. Etter at pianisten hadde spilt ferdig og tatt imot applaus fra publikum, sang jeg «Oh quante volte», også denne med en dramatisk karakter. Etter applaus fra publikum avsluttet vi konserten med «glitter and be gay». Denne arien har

en litt skiftende karakter mellom veldig lystig og litt mer alvorspreget. Rollen er en luksusprostituert som forsøker å formidle at alt det materielle er det som gjør henne lykkelig, men under overflaten er hun dypt ulykkelig. Jeg forøkte å formidle dette. Etter konserten mottok vi applaus og gikk inn i garderoben.

Observasjon:

Til tross for at jeg var forkjølet og pianisten Mark Candasamy hadde hatt en sykkelulykke (der han brakk kjeven og fikk hjernerystelse) ett par uker i forveien, gikk konserten forholdsvis slik vi hadde forespeilet oss ifølge publikums tilbakemeldinger. Da jeg spurte referansegruppen om de opplevde min nervøsitet og at stemmen ikke var optimal, var responsen følgende: *«Du virket ikke noe nervøs, det eneste vi merket var at du ikke presenterte noen av sangene, pianisten uttrykte at dette var fordi du ikke klarte å snakke ettersom du var så forkjølet. Vi kunne ikke høre at du var forkjølet på selve sangstemmen.»* Utenforstående faktorer slik som en forkjølelse var ikke lagt inn i mine planer for undersøkelsen av intimitet, jeg fikk derfor erfare hvordan ytre faktorer kan påvirke den skjøre overgangen mellom opplevelsen av intimitet og fravær av intimitet.

Jeg var mest overrasket over oppmøtet. Min erfaring med klassiske konserter i Kristiansand er at det ofte er lite publikumsoppmøte. Jeg så for meg toppen 20-30 publikummere. Til min store overraskelse var det rundt 220 publikummere på konserten. Man må da gjøre justeringer i forhold til formidling når man har et større publikum. Jeg har ofte oppfattet det som vanskeligere å opprette intimitet med et så stort publikum. På denne første konserten fikk jeg lite fornemmelse av intimitet. Et fokus på en ytre faktor som forkjølelsen, vanskeliggjorde min frigjøring og formidling. Publikum ga lite gestikulerte uttrykk for deres opplevelse av konserten. De var som ventet i aldergruppen 50+ som man ofte opplever på klassiske arrangementer. Erfaringsmessig møter det også opp mange som i utgangspunktet ikke er spesielt erfaren med klassisk musikk, det kan derfor være ekstra vanskelig å skape begeistring. Selv om publikums tilbakemeldinger etter konserten tilsa at de hadde hatt en fin konsertopplevelse, lot jeg meg påvirke for mye av ytre faktorer slik som at stemmen ikke var optimal. Pianistens humoristiske fremtoning var med på å lette stemningen, og hadde også positiv innvirkning på meg. Dette gjorde at jeg opplevde litt trygghet til tross for at jeg var ubekvem med å synge når jeg egentlig var syk. Referansegruppen beskrev at *«Publikum ga lite uttrykk for hva de opplevde gjennom konserten. Vi har også opplevd deg mer nærværende under andre konserter»*. Deres kommentar underbygger noe av den opplevelsen jeg selv hadde av å ikke få den intime kontakten med publikum som jeg i utgangspunktet ønsket. Jeg noterte meg også spørsmålet *«til tross*

for påvirkning fra ytre faktor, var det egentlig den klassiske arenaen som skapte størst avstand til publikum?».

Refleksjon:

Noe jeg har erfart mange ganger med klassiske konserter, er at det er vanskeligere å skape intimitet i slike konserter enn i rytmiske konserter. For meg tror jeg det både går på meg selv som musiker og på hvordan konsertformatet er iscenesatt. Når det gjelder meg selv som musiker, har jeg større forventninger til meg selv når jeg synger klassisk musikk. Dette går mye på tekniske forventninger og på hvordan man gjennom utdannelsen erfarer klassiske konserter. Informant 3 uttrykte også følgende da jeg spurte om hun fokuserer på intimitet i konserter: *«Ja, absolutt. Det er ifra den magefølelsen arbeidet kommer fra for min del, når jeg glemmer bort meg selv. Når man er student er man så fokusert på tekst og teknikk... så kommer jeg alltid tilbake til den intimiteten, den magefølelsen som er årsaken til at jeg driver med musikk»*. Klassisk musikk er på mange måter en elitistisk musikk sjanger hvor musikeren stadig streber mot det perfekte. Det kan derfor virke som at et stort fokus på teknisk perfeksjon kan hemme intimitet i konserter. Denne holdningen i meg selv jobber jeg med å endre på. Jeg forsøker å sette ned forventningene til meg selv. Hver gang jeg går tilbake til dette gamle og på mange måter negative mønsteret, må jeg jobbe meg ut av det igjen og tenke over hvorfor jeg egentlig driver med musikk. Først når jeg innser at musikk for meg handler om å formidle følelser og slippe meg løs, kan jeg musisere på mitt beste. Jeg tror denne tilstanden er essensiell for at jeg kan åpne opp for å skape intimitet mellom meg og publikum. I Kilden-konserten klarte jeg ikke å omstille mitt fokus på teknisk perfeksjon. Dette erfarte jeg ga et fravær av intimiteten mellom musiker og tilhører. Etter denne konserten gikk det også opp for meg at jeg og andre klassiske musikere har mye å lære av rytmiske konserter med tanke på frigjøring og fokus på musikken fremfor teknikk. Jeg formulerte dette som et spørsmål til mine informanter, om klassiske og rytmiske konserter har noe å lære fra hverandre. Jeg vil trekke frem følgende svar fra informant 3 *«Ja, absolutt... det er mer briste eller bærestemming i rytmisk musikk. Det liker jeg godt, at man tørr sjanse litt mer»*.

Noe jeg la merke til i denne konserten var at presentasjonen en har i forkant av musiseringen har stor påvirkning på publikum. Selv var jeg såpass forkjølet og ubekvem over situasjonen med å synge da jeg var syk, at jeg lot pianisten ta seg av selve presentasjonsbiten. Jeg hadde ikke spilt konsert med denne pianisten tidligere og ble overrasket over hans presentasjonsevner og hvordan han på denne måten klarte å engasjere publikum gjennom beskrivelse av operaene sangene var hentet fra og

humoristiske innslag. Jeg opplevde at han fikk en bedre dialog med publikum enn meg, men referansegruppen var ikke helt enig med meg her. De sa at «*Pianisten fikk god kontakt med publikum gjennom sine presentasjoner, men du fikk også absolutt kontakt med publikum og formidlet budskapet i sangene*». Det kan derfor være at min subjektive erfaring av å være innadvendt for meg opplevdes litt som en enveiskommunikasjon, mens jeg samtidig har klart å formidle tilstrekkelig til at publikum har opplevd en dialog. I syklus 4 «konsert på Hos Naboen», ville jeg senere høste erfaring med om opplevelsen av intimitet blir påvirket dersom jeg presenterer meg selv og sangene og på den måten oppretter kontakt med publikum. Jeg vil også høste erfaring med dette i min femte konsertsyklus, masterkonserten, med spesielt fokus på presentasjon av innholdet i mine egenkomponerte sanger.

Etter konserten på Kilden, har jeg høstet noen nye erfaringer som jeg vil ta med meg videre i tredje og fjerde konsertsyklus. Jeg ønsker at publikum skal sitte i en halvsirkel nær scenen. Publikums store avstand til scenen skapte for meg mindre rom for intimitet i konserter. Noen satt så langt borte fra scenen at det var vanskelig å oppnå kontakt i det hele tatt. Jeg vil undersøke om det vil åpne opp for intimitet dersom tilhørerne sitter nærmere scenen og musikerne. Jeg opplever at det å konversere med publikum under konserten og dele litt av seg selv, kan skape en større kontakt med publikum. Jeg erfarte dette ved å se hvor god kontakt pianisten oppnådde med publikum.

Gjennom mine sykluser har jeg prøvd ut både klassiske og rytmiske konsertformater for å undersøke om intimiteten oppleves forskjellig og forsøke å komme nærmere ett intimt uttrykk.

Jeg har også bestemt meg for at eksamenskonserten min skal bestå både av klassisk og rytmisk musikk. Gjennom å prøve ut både klassiske og rytmiske konserter, ønsket jeg å komme frem til elementer i den rytmiske konserten som frembringer intimitet og bringe den videre til klassiske fremførelser. Jeg har erfart at i konserter der jeg har fremført min egen musikk, har det skapt en større intimitet da man som musiker deler sangenes personlige historie med publikum. Jeg vil derfor forsøke å kun ha egenkomponerte sanger på min eksamen. I mine fire konsertsykluser har jeg ikke prøvd ut kombinasjonen av både rytmiske og klassiske sanger, Eksamenskonserten som blir den 5 syklusen vil derfor være gjenstand for en slik utprøving.

Jeg har også erfart at det å som regel fremføre musikk komponert av andre komponister (det meste 100-200 år gammel musikk) i klassiske konserter, skaper større distanse både for mellom meg som musiker og selve musikken, noe som igjen kan skape avstand til publikum. Det er mulig at ikke alle musikere opplever det slik, men fra jeg begynte å synge, har jeg opplevd større kontakt med

publikum når jeg har skrevet musikken selv. Jeg tror også noe av problemet i klassiske konserter er at det klassiske publikum har lært seg bestemte «spilleregler» under slike konserter. Man skal helst være stivpyntet, behersket og klappe på de riktige stedene, noe Small også understreker. Dette skaper lite spillerom for impulsive reaksjonsmønstre fra publikum, noe som igjen kan føre til at musikeren på scenen opplever fravær av gjensidighet, og opplever et taust publikum som ikke responderer til noen musiske gester. Dette var noe av det jeg erfarte på Kildenkonserten. Jeg har valgt å ta med to litt humoristiske sitater for å vise hva disse tradisjonene i ytterste konsekvens noen ganger kan føre til:

Informant 4 beskrev følgende erfaring han hadde opplevd med publikums reaksjoner på klassiske konserter: «Vi gjorde Mozarts requiem, hvor de klappet mellom hver sats. Dirigenten syntes ikke det gjorde noe. Men han sa hva så, la dem klappe. Noen ble irritert fordi de klappet så mye. Jeg sier noen ganger når jeg skal synge Winterreise: Dere kan gjerne klappe mellom hver sang, men det tar veldig lang tid. Dere mister siste bussen hjem. Jeg forsøker å ta alt sammen, så kan dere se om dere bare vil klappe på slutten».

Informant 2 beskrev en annen erfaring: «...*Nordmenn er sauer. Hvis noen begynner å stå så står alle, hvis noen begynner å klappe så klapper alle.* Jeg var på en forestilling som var veldig bra, vi klappet og artistene kom ut to ganger. Etter at teppet var gått ned klappet vi kanskje 5-10 sekunder til. Nærmest helt samtidig så stoppet alle å klappe, men teppet var på vei opp igjen. Fordi publikum stopper å klappe, så stoppet teppet. Det endte med at teppet sto midt på og man så artistene som sto bak som ble litt usikre på hva de skal gjøre, nordmenn høflige som vi er, begynte vi å klappe som noen galne. Noe som førte til at artistene måtte krabbe frem fra sceneteppet for å ta applausen. Det var utrolig pinlig».

Det klassiske publikum har muligens ofte for stor respekt for konsertregler. Dette kan være med på å gjøre at de derfor blir passive fordi de er usikre på hvordan de skal respondere til musikken. Når man får lite respons fra publikum opplever jeg noen ganger som musiker at man heller ikke får energi til å drive musikken til de store høyder og man opplever en slags enveiskommunikasjon. For at intimitet slik jeg ser det skal oppstå, må musiker og publikum ha en dialog som skaper energi, overskudd og gjensidighet hvor man vekselvis driver hverandre videre. I et slikt vekselspill kan musiker gjennom publikums respons, få energi til å drive musikken, og tilbake får publikum en større og mer intim musikkopplevelse. Jeg vil skrive mer om disse erfaringene under konsert 4, Hos Naboen.

Erfaringene fra Kilden-konserten peker på noen spørsmål jeg vil ta med meg videre inn i tredje

konsertsyklus, «Salongkonsert i hjemmet». Jeg vil da undersøke hvordan intimitet oppleves i en konsert med rytmisk musikkmateriale. Jeg vil også undersøke om salongkonsertformatet der en inviterer publikum til sitt eget hjem vil oppleves spesielt intimt. Jeg vil også forsøke å iscenesett meg på en egenkonstruert scene hvor jeg vil plassere publikum tettest mulig på scenen. Hva gjør dette med intimiteten? Nøkkelbegrep fra denne syklusen som jeg ønsket å ta med meg inn i neste konsert ble derfor intimitet (i rytmiske konserter), iscenesettelse, presentasjon og intimgrenser.

4.1.3 Konsert 3 – Salongkonsert i hjemmet

Planlegging:

Scenen for denne tredje konserten var satt til hagen min i Grimstad på sommerstid. Denne skulle utføres i de gamle salongkonsertenenes ånd. Jeg ønsker å undersøke om dette kunne gi en fornemmelse av intimitet. Det ble stelt i stand til fest hvor det skulle spilles konsert som en del av fornøyselsene. Jeg vurderte litt frem og tilbake hvordan jeg best kunne skape et intimt sted for fremførelsen. Jeg vurderte først å ta konserten inne i selve huset. Jeg fant fort ut at det ville bli alt for liten plass og jeg ønsket at flere enn 6-7 personer skulle ha muligheten til å komme. Jeg så for meg at Sørlandssommer i hagen også setter an en hyggelig og intim stemning. Jeg valgte derfor ha settingen for konserten i hagen. Iscenesettelse var også et begrep jeg hadde tatt med videre fra forrige syklus. Jeg overveide derfor hvor scenen for konserten skulle være. Jeg kom frem til at jeg ønsket å fremføre sangene på en liten treplattung hagemøblene vanligvis står på. Den ligger midt i hagen med trær og blomster rundt. Selve fremføringen skulle være helt nedstrippet akustisk med kun gitar og sang for å undersøke om det kunne fremstå intimt. Jeg ønsket også å vente til det ble mørkt før konserten skulle begynne, slik at jeg kunne plassere levende lys rundt scenen. Jeg ønsket å plassere publikum i en halvsirkel vær scenen slik man ser det på de gamle amfiscenene. En av grunnene for dette valget var etter erfaringen fra Kildenkonserten, hvor jeg opplevde at publikum var for langt fra scenen. Jeg har reflektert en del over hvorfor man har gått fra den tradisjonelle amfiscenen til dagens konsertarena hvor scenen som regel er plassert høyt opp og er rektangulært utformet hvor publikum er plassert et godt stykke fra scenen. Når jeg tenker tilbake til operakonsertene jeg fikk oppleve på Arena di Verona for flere år tilbake, gir amfiscenen en større følelse av å være nærmere scenen og en føler seg mer deltakende på scenen. Jeg ønsket derfor å iscenesette meg etter inspirasjon fra amfiscenene. (Naturlig nok var dette ikke bygget som en amfiscene hvor publikum satt oppover i sirkulære formasjoner, men jeg tenkte først og fremst på den halvsirkelformede nærheten til musikeren på

scenen). Selv om jeg forsøkte å planlegge fremførelsen på forhånd, ville jeg også at det skulle oppleves som en litt spontan fremførelse. Jeg planla derfor denne konserten ikke like grundig som konserten på Aladdin.

Jeg ønsket å lage en lignende konsert som en konserterfaring jeg hadde hatt under en sommerkonsert som min nabo årlig arrangerer. Den gangen hadde jeg konserten på verandaen hjemme hos naboen min. Naboeene mine lager en egen «sommerfestival» hver sommer hvor de blant annet har musikalske innslag. Ettersom jeg opplevde denne erfaringen som et intimt møte mellom meg og tilhørerne, ville jeg undersøke om dette kunne gjenskapes i denne hagekonserten.

Jeg ønsket i denne konserten hovedsakelig å høste erfaringer med om konsertopplevelsen ville oppleves mer intim både for meg som musiker og for tilhørerne når den skulle fremføres i mitt eget hjem. Jeg så for meg at det kunne bli lettere å skape en slik kontakt både fordi en vanligvis føler seg tryggere i sitt eget hjem og når man er blant venner. For å sikre data i etterkant av konserten, ønsket jeg å støtte meg på referansegruppen og egne notater.

Handling:

Handlingen er beskrevet på grunnlag av egne notater etter konserten. Denne er forholdsvis kort ettersom jeg bare fremførte fire konserter og jeg ikke hadde videopptak å støtte meg på.

Jeg begynte med en kort presentasjon av den første sangen og spilte gjennom. Jeg fikk bare mulighet til å fremføre fire sanger ettersom jeg var forkjølet. Gjennom halve konserten hørte man en naboens musikk svakt i bakgrunnen. I andre sangen stoppet jeg opp og måtte begynne fra begynnelsen igjen. De neste sangene presenterte jeg ikke. Jeg så på publikum innimellom og vekslet hvem jeg hadde blikkontakt med. Publikum klappet mellom hver sang. I konserten satt jeg til bords med de andre ettersom det regnet utenfor partyteltet vi satt i. Konserten startet også forholdsvis sent ettersom jeg håpet at det skulle slutte å regne slik at jeg kunne bruke den scenen jeg hadde planlagt.

Observasjon:

Dette skulle bli konserten hvor det meste ikke ble slik jeg hadde forespeilet meg. Jeg opplevde denne opplevelsen som en viktig erfaring i faktorer som kan vanskeliggjøre intimitet i konserter. Disse er viktige å bevisstgjøre seg til andre konserter. Dagen jeg våknet, pøsregnet det ute. Værmeldingen

viste at været hadde endret seg fra strålende sol til store nedbørmengder. Jeg vurderte derfor å avlyse konserten, men den var allerede utsatt en gang, derfor bestemte jeg meg for å gjennomføre den uansett. På grunn av regnet ble partytelt satt opp og bordene dekket under disse. Jeg fant ut at jeg måtte forsøke å sitte ved et av bordene og spille konserten dersom det regnet. Jeg hadde også fått litt vondt i halsen i løpet av natten. Disse ytre faktorene gjorde at jeg opplevde at utrygghet og usikkerhet dukket opp.

Gjestene møtte opp tidlig på kvelden og jeg ønsket å vente med konserten til litt senere på kvelden. Jeg var også blitt dårligere i halsen og håpet at dette skulle bedre seg utover kvelden. Da jeg tilslutt satte meg ned ved et av bordene midt i partyteltet slo regnet ned. Naboene spilte samtidig høy musikk. Jeg opplevde også at publikum virket litt utålmodige for at konserten skulle sette i gang. Alle disse faktorene gjorde meg usikker og utrygg. Det gikk også opp for meg at de fleste ikke hadde hørt meg synge, og jeg ga meg selv derfor et forventningspress.

Referansegruppen kommenterte mye av det jeg selv hadde observert. « *Du virket utrygg. Du ventet også såpass lenge med å starte konserten at folk ble utålmodige. Det virket som at noen av tilhørerne opplevde at de satt for nær deg*». Jeg fremsto litt usikker og innadvendt. Også det at jeg satt til bords med gjestene opplevde de som problematisk da jeg ble sittende litt for nær publikum. Dette gjorde det også vanskelig å opprette en ordentlig kontakt med publikum. Utryggheten min gjorde også at det ble vanskelig å ha en dialog med publikum. Informant 2 beskrev at menneskers ulike intimgrenser kan være forskjellig: « *Akkurat det med intimitet er veldig personlig. Folk har forskjellige grenser på intimitet, derfor er det viktig å lese publikum. Når du står der som artist, har du dine intimgrenser og det gjelder også de som sitter og tar imot. Hvis man skal ha muligheten til å ha intimitet i konserter, må man skjønne hvor intimgrensene er og ikke tråkke over. Man vil jo ikke tråkke over, eller, noen ganger vil man jo tråkke over, f.eks for å provosere*». I denne tredje syklusen fikk jeg erfaring med ulike intimgrenser. Dette er noe jeg vil prøve ut i neste konsertsyklus på «Hos Naboene».

Refleksjon:

Forventningene til konserten ble ikke slik jeg hadde forespeilet meg, noe jeg opplevde som en nyttig erfaring. Utrygghet og usikkerhet vil som regel alltid være tilstede under en fremførelse. Dette har jeg erfart kan påvirke konserten både positivt og negativt. Noen ganger kan nettopp utrygghet virke spenningsskapende og være med på å legge til rette for at intimitet oppstår, mens andre ganger slik som i denne konserten ble jeg så innesluttet at jeg ikke oppnådde intimitet med publikum. Jeg gir en

beskrivelse av hvordan utrygghet og uro noen ganger kan skape i refleksjonsdelen under «Hos Naboenkonserten».

I denne konserten dukket utrygghet og usikkerhet opp allerede før konserten startet og var tilstede gjennom selve konsertfremførelsen. Da jeg spurte mine intervjupersoner om hvilke faktorer som kan hemme intimitet i konserter, dukket utrygghet opp. De mente at trygghet er en forutsetning for intimitet. *« De gangene du har virket trygg i konserter har du fått bedre kontakt med publikum, noe som har ført til at vi har opplevd intimitet. I denne konserten opplevde vi at du virket så utrygg at det hemmet intimiteten»*. På denne konserten opplevde jeg at jeg ikke klarte å skape ordentlig kontakt med publikum pga. min usikkerhet og utrygghet og opplevde derfor også lite intimitet i konserten. Dette bekrefter noe av den samme erfaringen jeg hadde på Kilden-konserten. Selv om jeg hadde publikum tett på og fremførte mine egne sanger, hindret allikevel utryggheten for at intimitet kunne oppstå. Jeg følte lite respons fra publikum, noe som tappet meg for energi utover i konserten. I min fjerde konsertsyklus ønsket jeg derfor å undersøke om jeg kunne gå aktivt inn for å bevisstgjøre meg og produsere energi i konserten.

Det å arrangere en utekonsert opplevde jeg som en erfaring der en kan oppleve mange uforutsette ytre faktorer slik som regn, nabostøy og mangel på plass. En annen gang ville jeg nok arrangert konserten inne i huset. Jeg burde kanskje ha stoppet konserten og ventet til naboen hadde dempet sin musikk, men for alt jeg visste kunne den stått på hele natten. Selv om dette var en noe ubehagelig opplevelse for meg, var det en viktig erfaring vedrørende hva som kan ta bort intimitet i konserter. Jeg fikk erfare at utrygghet har stor påvirkningskraft på kontakten eller dialogen med publikum. Publikum kan også ha opplevd utrygghet når eksterne faktorer og i tillegg jeg som utøver ikke utstrålte trygghet. Intimiteten ble da naturlig nok fraværende. Selv om opplevelsen for meg opplevdes ubehagelig, har jeg notert meg at jeg må være forberedt på at uforutsette hendelser kan oppstå i konserter. Denne konserten viser også hvor uhåndgripelig intimitet i konserter kan være. Samme hvor mye man planlegger en konsert ned til minste detalj med ønske om å oppnå intimitet i møte med publikum, kan det alltid oppstå uforutsette situasjoner som som kan hindre at en oppnår intimitet. Dette vil jeg bære med meg som en viktig erfaring inn i masterkonserten og alle mine fremtidige konserter.

I fjerde konsertsyklus ønsket jeg etter erfaring fra de tidligere konsertene å høste erfaring med hva som skjer med intimiteten når man tar operaformatet inn i et intimt lokale hvor det vanligvis arrangeres rytmiske konserter. Jeg ville også utforske avstand til publikum for å forsøke å komme frem til en avstand som oppleves intim, men som samtidig ikke går ut over utøverens og tilhørernes

intimgrenser. Mine nøkkelbegrep fra denne konserten som jeg ønsket å høste erfaring med i neste syklus var følgende: Trygghet/utrygghet, uro, intimgrenser, operaformatet i intim iscenesettelse og presentasjon.

4.1.4 Konsert 4 – Operakonsert på «Hos Naboen»

Planlegging:

Da jeg skulle planlegge den fjerde konsertsyklusen, hadde jeg etter erfaring fra de andre konsertene utviklet en større rutine og forståelse av aksjonsforskning som metode. Denne syklusen vil derfor fremstå grundigere bearbeidet enn de forgående syklusene. Disse rutinene vil være et viktig redskap i mine fremtidige konserter.

Da min fjerde konsertsyklus skulle planlegges, hadde jeg tre andre konserterfaringer bak meg. Jeg hadde også i mellomtiden gjennomført fire intervjuer med musikere hvor jeg spurte spørsmål relatert til intimitet i konserter. I denne konserten ønsket jeg å høste erfaringer med hvordan det var å holde en klassisk konsert i et lite og intimt lokale kontra operakonserten jeg hadde i foajeen på kilden der det var 250 i publikum. Hva skjer med den klassiske konserten og intimiteten i den når scenen og publikum er tett på hverandre. Mye av utgangspunktet for de momentene jeg ønsket å høste erfaringer med, ble hentet fra interessante betraktninger intervjupersonene mine belyste. Når jeg spurte en av intervjupersonene om klassisk og rytmisk musikk har noe å lære fra hverandre, svarte en av informant 3 følgende: *«Mange operasangere har mye å lære av Bruce Springsteen i måten han er på scenen. Han har en energi som operasangere også kan ha. Vi har mye å lære av energien og viljen til å kommunisere som er i rytmiske konserter. Springsteen viser at han elsker det han gjør og virkelig tar hånd om publikum. Vi må våge å stå for vår musikk. Vi mangler ofte energi».*

Dette innspillet gjorde at jeg ønsket å bevisstgjøre meg dette under fremførelsen. Flere av betraktningene intervjupersonene kom med, har jeg allerede vært innom i de tidligere konsertbeskrivelsene slik som at trygghet kan være en forutsetning for intimitet i konserter. Både at musikerne skal føle seg trygge og at publikum også skal oppleve trygghet i konserten. Gjensidighet var også et begrep som implisitt ble foreslått som forutsetning for intimitet i konserter. En gjensidig *dialog* mellom musiker og publikum ble foreslått som en annen forutsetning for intimitet.

Ettersom publikum ble plassert tett på scenen ville jeg undersøke om dette kunne fremme

gjensidighet oss i mellom. Jeg ønsket ikke å ha publikum like tett på meg som i syklus 3, da jeg ikke ønsket å gå utover noens intimgrenser. En av informantene mente også som tidligere nevnt, at det er de første minuttene av konserten som setter standard for resten av den og hvilken kontakt en oppnår med publikum. Jeg ønsket derfor å fokusere på min egen presentasjon og musikkformidling og hvordan jeg gjennom den kunne skape kontakt med publikum. Pianisten og jeg ble derfor enige om at vi skulle presentere oss selv og musikken, og planla på forhånd hva vi skulle si. Etter intervjuene kom jeg frem til noen flere nøkkelbegrep som jeg ønsket å høste erfaring med i denne fjerde konsertsyklusen : Gjensidighet, energi, presentasjon og operaformatet i et intimt lokale.

Lokalet hvor konserten skulle holdes var i utgangspunktet personlig og intimt. Scenerommet var i kjelleren på «Hos Naboen», en restaurant i Kristiansand. Bygget er i gammel sørlandsstil med trebjelker i taket. Det var tente lys i hele rommet. I kjellerrommet var det ikke vinduer, noe som i utgangspunktet kunne oppleves klaustrofobisk, men det er laget vinduskarmer på veggene som skal se ut som vinduer. Der vinduene skulle vært var det limt på bilder som skulle simulere naturen ute. Dette ga en simulering av at vinduene var virkelige. Interiøret skapte også en intim stemning. Det var plassert lange gamle benker langs begge sidene av rommet med bord og stoler. Disse var pyntet med puter og man kunne se at det var lagt arbeid i å gi lokalet en hjemmekoselig atmosfære. Midt foran scenen var det plassert ut stoler. Jeg valgte å plassere meg midt på scenen, nær publikum. Pianoet var plassert til høyre på scenen ofr meg (og til venstre for publikum). Midt på scenegulvet der jeg skulle stå, var det tre mikrofoner og foran der igjen tre monitorer. Det var nok plass på scenegulvet til at jeg kunne bevege meg litt frem og tilbake. I tillegg til rommet vi var i som jeg kunne stå og se rett utover, var det åpnet en dør til venstre for scenen som leder inn til et annet rom der det også var mulig for publikum å sitte. Publikum kunne kjøpe drikkevarer i baren.

Handling:

Følgende handling skrev jeg mens jeg observerte videoopptaket:

Vi startet konserten med en liten introduksjon hvor Mark, pianisten presenterte opera og jeg presenterte arien «I want magic» fra A streetcar named Desire. Denne er hente fra en forholdsvis modernistisk opera, jeg ga derfor en litt mer omfattende beskrivelse av denne arien, ettersom det kunne være en litt ukjent arie. Karakteren i denne arien er litt skiftende mellom en litt lystig karakter og litt mer dramatisk, noe referansegruppen bekreftet at jeg uttrykte. Etter at jeg var ferdig med den første arien, mottok pianisten og meg applaus, jeg bukket og sa tittelen på neste sang «Sure on this shining night» av Samuel Barber. Fotografer fra kulturnatten tok bilder midt i denne sangen. Blikket

mitt skiftet stadig fokuspunkt i publikum. Jeg smilte til publikum da jeg tok imot applaus. Jeg presenterte så kort «O mio babbino caro» fra Gianni Schicci, ved å si at det antageligvis var denne «arien» publikum kjente best til. Den har en dramatisk karakter og referansegruppen sa følgende « I arien bar formidlingen preg av dramatik. Etter at arien var ferdig ga jeg signal til pianisten om at han skulle reise seg, mens jeg selv beveget meg bak på scenen og drakk litt vann. Pianisten stilte seg opp og kommenterte at det var hyggelig at det plutselig var kommet flere publikummere som hadde satt seg så nær scenen. Han presenterte også sitt egenkomponerte pianostykke og benyttet samtidig muligheten til å reklamere for filmen Anne og Alet som han hadde laget filmmusikken til. Da han fortalte dette applauderte publikum i begeistring. Jeg hadde nå satt meg helt i utkanten av scenen og pianisten fikk hele fokuset i sitt solostykke. Lyset i rommet kastet litt dramatiske skygger på scenen og skapte stemning. På grunn av dette kunne man se pianistens skygge som beveget seg på veggen, noe som forsterket dramatikken i pianostykket. Pianisten gikk etterpå frem og tok applaus. Han kommenterte også noe av innholdet i sangen.

I neste arie gikk jeg igjen inn på scenen. Pianisten og meg snakket stille sammen og jeg drakk litt vann før jeg igjen gikk frem til mikrofonen. Pianisten spilte en forholdsvis lang intro på «Oh quante volte» fra I Capuleti e i montecchi. Jeg sto på scenen og så konsentrert ut. Etter innledningen begynner denne arien med et recitativ som innimellom er a capella. Arien bærer også preg av en dramatisk karakter. Applausen etter denne sangen besto også av spontan «ho-ing» fra publikum. Jeg fortalte så publikum at jeg ville avslutte med My mans gone now fra Porgy and bess. Denne siste arien har den mest dramatiske karakteren. Etter at jeg hadde sunget ferdig, men pianoet enda spilte, begynte publikum spontant å klappe. Etter at pianisten også hadde spilt ferdig, brøt det ut spontan applaus og jubling. Publikum klappet lenge, mens de ropte «mere» «mere». Publikum stoppet ikke før jeg gikk av scenen.

Observasjon:

Vi fokuserte på å skape god kontakt med publikum allerede fra begynnelsen av konserten. Da jeg startet å synge, var det under 10 tilhørere. Noe som i utgangspunktet kan gjøre det vanskeligere å ha energi på scenen. Både fordi en er litt skuffet over at ikke flere har møtt opp, og fordi jeg ofte har opplevd at et litt større publikum gir en mer energi tilbake på scenen. Midt i andre sang kom det plutselig mange flere publikummere og på slutten av konserten må det ha vært nærmere 30. Jeg opplevde at dette ga meg mer energi. Jeg vil i neste avsnitt også gå inn på min opplevelse før konserten som jeg hadde notert meg, da dette kan ha noe å si når det gjelder trygghet og energi på

scenen, og kan være avgjørende for om en klarer å opprette intimitet i konserter.

Etter en travel uke med mye jobbing med masteroppgaven, var jeg meg nesten for sliten til å skulle ha energi til konserten. På gjennomkjøringen med pianist to timer før konserten, hadde jeg nesten ikke energi til å komme meg gjennom sangene. Dette førte til at jeg følte meg litt uopplagt, utrygg og ble ganske nervøs. Med det samme jeg kom inn i det koselige og intime rommet konserten skulle holdes i, ble jeg avslappet og fikk litt mer energi. Vi skulle møte opp 45 minutt før konserten for å ta lydprøver. Jeg følte da at jeg fikk tid til å varme opp både stemme og kropp. Jeg opplevde at jeg rommet i seg selv ga meg energi. Rommet hadde i utgangspunktet lite akustikk, jeg måtte derfor synge i mikrofon, noe som jeg kun hadde gjort tidligere på «Kilden-konserten». Denne gangen opplevdes det befriende. Jeg kan føle meg mer nervøs og ukomfortabel dersom jeg synger i et rom der jeg ikke synes det er nok akustikk slik at jeg ikke kan høre min egen stemme ordentlig. Jeg har ofte erfart at det er vanskelig å få dynamikken optimal dersom en ikke hører seg selv. Da jeg begynte å synge i mikrofonen og hadde flere monitorer rettet mot meg, kunne jeg plutselig gjøre akkurat hva jeg ville dynamisk sett ettersom jeg hørte tydelig min egen stemme. Jeg fryktet i utgangspunktet at mikrofonen skulle skape en distansering til publikum og dermed ødelegge for intimiteten. Istedenfor ga det meg energi og overskudd til å utføre konserten og det ble lettere å opprette intimitet med publikum.

I denne konserten opplevde jeg noe jeg sjelden har opplevd før. Antageligvis fordi jeg hadde mikrofon, fikk jeg overskudd og mulighet til å ha fullstendig kontroll på dynamikken da jeg sang. Dette ga meg en opplevelse av trygghet og overskuddsenergi som jeg sendte ut i publikum og opplevde at de responderte på. Til tider kunne jeg nesten «kjenne» at publikum var på samme energinivå. Når jeg sendte ut energi, fikk jeg nesten enda mer energi tilbake. Etter tredje sang opplevde jeg at energinivået hadde hevet seg betraktelig i forhold til begynnelsen av konserten. Jeg erfarte at det tok litt tid både for meg og publikum å bli «varmet opp». Da jeg begynte på tredje sang var kontakten med publikum forholdsvis optimal. Jeg opplevde også at publikum begynte å respondere på det jeg gjorde musikalsk og formidlingsmessig. Ut i konserten var det som om at jo mer jeg lekte meg med sangene og spontant improviserte dynamisk og musikalsk, jo mer respons fikk jeg fra publikum. Jeg har ikke tidligere opplevd en så stor respons. Da jeg begynte å gjøre melismer og gikk opp i et høyere register, fikk jeg spontan respons fra publikum i form av klapping og tilrop. Noe som er ganske uvanlig under en klassisk konsert. Jeg har på tidligere konserter opplevd å se publikum følelsesmessig berørt, men ikke at de spontant gir uttrykk for sin begeistring, slik som man oftere opplever i rytmiske konserter. Dette var også noe informant 2 uttrykte: « *Det er*

mer vanlig i Italia publikum også i operaen gir spontan respons for begeistring. I Norge har vi ikke hatt like lang tradisjon som konsertgjengere, vi fikk vel operahus rundt 1960?, vi følger strenge tradisjoner fordi vi er redd for å gjøre noe feil».

Refleksjon:

Etter den fjerde konserten fikk jeg en slags aha-opplevelse når det gjaldt forståelsen av intimitet i konserter og hvor det gikk opp for meg blant annet at jeg har opplevd at det finnes en rekke forutsetninger for opprettelsen av intimitet. Slutten av den fjerde refleksjonen vil derfor bære en oppsummerende karakter fra mine erfaringer fra også de andre syklusene. Jeg vil også understreke at aksjonsforskningen ikke stopper ved denne konserten, men vil fortsette i videre spiraler frem mot masterkonserten og i mine senere konserter.

Ettersom lokalet var hyggelig og intimt la dette til rette for *trygghet* både for publikum og utøvere. Rommet var laget slik at det føltes hjemmekoselig. Før en konsert opplever jeg ofte at man danner seg mange forventninger. Man har ofte mest forventninger til seg selv fordi en ønsker å prestere optimalt. Jeg har også en tendens til å tenke at andre har forventninger. Dette er med på å skape en utrygghet. Ofte kan opplevelser før konserten avgjøre hvor trygg man blir på selve konserten.

Samme dag som man skal ha en konsert har jeg erfart at en bør jobbe med å legge til rette for at en føler seg trygg. For meg er viktig å føle meg frisk og i form, være forberedt til konserten når det gjelder repertoar og at jeg har oversikt over hva som skal skje under konserten. Ofte kan det være lurt å se lokalet hvor en skal synge på forhånd, slik at dette ikke blir en utrygg faktor. For meg er viktig å vite hva jeg kommer til, fordi hvis det skjer mange uforutsette hendelser kan det vippe mange av pinnen og gjøre en utrygg. Trygghet opplever jeg som en forutsetning for intimitet i konserter. Hvis man føler seg utrygg og ubekvem i konsertsituasjonen som utøver, har jeg erfart at man har en tendens til å lukke seg, noe som kan hemme musikkformidlingen og opprettelsen av intimitet. Hvis man er ordentlig utrygg og nervøs er dette noe som publikum oppfatter, og dette kan faktisk også gjøre publikum utrygg. Hva kan jeg selv gjøre for at publikum skal oppleve trygghet? Da jeg var nervøs forsøkte jeg å tenke at også publikum kan oppleve utrygghet fordi de ikke kjenner repertoaret slik jeg som musiker gjør. Jeg ønsket derfor å presentere sangene slik at publikum ihvertfall var trygge på innholdet i sangene.

I selve konserten har jeg gjennom disse syklusene opplevd hvordan de første 3 minuttene som den

ene informanten beskrev, kan være viktig for å opprette kontakt med publikum. Når man møter andre mennesker opplever jeg ofte at man analyserer dem og gjør oss opp en mening på grunnlag av førsteinntrykket. Dette kan også være gjeldende i konserter og har også med trygghet å gjøre. Vi vil vite hvem den andre er. Jeg er nå inne på noe av Levinas teorier om møtet med den Andre. En må ifølge ham akseptere den Andres annerledeshet og møte den andres ansikt med et ansvar. Jeg ser dette som en etisk side av konserter. Som utøver opplever jeg et ansvar for at publikum skal oppleve trygghet. En måte å opprette trygghet i publikum, var å snakke litt før selve konserten satte i gang. Dette kan bidra til å skape denne tryggheten. Jeg startet konserten med «I want magic». Når det gjaldt akkurat det sangvalget så gikk jeg ikke for noe trygt og kjent. Selv synes jeg den er morsom fordi den er svært annerledes i karakter enn de fleste arier jeg synger. Rollen er også mer utfordrende da hun går ut og inn av en fantasiverden. Jeg begynte vel egentlig med den som var mest utfordrende for publikum. Referansegruppen sa følgende: «*Vi likte godt sangene, men den første sangen var litt utfordrende og vanskelig å forstå i forhold til de andre*». Jeg håpet da å allerede ha opprettet en trygg kontakt med dem gjennom kommunikasjon.

Den mest kjente arien sang jeg midt i konserten slik at de skulle få en gjenkjennende arie og dermed oppleve trygghet. Konserter og kunst generelt bør, som Tony Valberg ofte har poengtert, ha et moment av uro. Dette opplevde jeg at publikum erfarte i slutten av «Oh quante volte» og «My mans gone now». I de mest dramatiske og skjøre punktene av ariene, fikk jeg mest respons fra publikum. Det opplevdes som at publikum opplevde denne uroen i de vanskeligste partiene av sangene og når jeg da sang de kromatiske oppgangene uproblematisk, reagerte de spontant med applaus og tilrop.

Gjennom konserten opplevde jeg som utøver trygghet. Denne tryggheten tror jeg publikum også opplevde og dermed ble trygge. Pianisten hadde dessverre ikke øvd helt så mye som han burde, noe som førte til at han spilte en del feil. Dette kan ha virket litt utrygt på publikum. Når jeg selv er tilhører kan jeg oppleve utrygg hvis noen av utøverne spiller feil. Referansegruppen sa følgende : «*Pianisten spilte litt feil, det gjorde ikke så mye, men virket litt forstyrrende ett par steder*». Jeg har beskrevet tidligere at jeg opplevde *spontanitet* fra publikum. Dette kom veldig overraskende på meg fordi jeg har nesten aldri har opplevd dette i klassiske konserter. Jeg erfarte i konserten at spontane reaksjoner fra publikum også var med på å forsterke fornemmelsen av intimitet i konserten. Jeg intervjuet også mine informanter hvor jeg stilte spørsmålet om de trodde improvisasjon og spontanitet i konserter kan fremme intimitet i konserter. Det jeg i utgangspunktet hadde i tankene var musikerens spontanitet, men gjennom denne konserten opplevde jeg også hvordan publikums spontanitet kan påvirke intimitet i konserter. Det at jeg oppdaget hvordan en rekke forutsetninger jeg

på forhånd hadde forespeilet meg kunne være avgjørende for musikerens opprettelse av intimitet med publikum, fremsto nå som *gjensidige* forutsetninger for både musiker og tilhører. Dette viste meg hvordan verbet Small beskriver som *musicking*, det møtet som oppstår mellom både musiker og tilhørere, gjør at jeg opplever at konsertopplevelsen må forstås som et slags symbioseforhold mellom musiker og tilhørere. Jeg vil diskutere dette nærmere under i drøftingsdelen ved hjelp av mine hovedteoretikere Dissanayake, Levinas og Small, hvordan dette kan oppfattes som instinktiv atferd hos mennesker.

Jeg er egentlig en stor tilhenger av improvisasjon i alle musikkstiler, derfor har jeg ofte syntet klassisk musikk har vært litt vanskelig å forholde seg til. Man blir gitt så strenge rammer rundt hvordan ariene skal utføres. Jeg opplevde i denne konserten å være i en slags «flow», noe jeg sjelden opplever i operakonsserter. Til gjengjeld improviserte jeg nok nesten for mye i forhold til hva de klassiske strenge rammene tilsier. Melodien endret jeg ikke, men jeg endret litt på rytmen der jeg intuitivt fant det naturlig musikalsk sett. Sangpedagoger mener noen ganger jeg kan bli litt for fri når jeg synger på en slik intuitiv måte. Man må finne en balanse slik at man kan improvisere og være spontan i klassisk musikk samtidig som man holder på musikkverkets form. Jeg improviserer ofte mest når det gjelder dynamikk, med dette mener jeg at jeg ikke planlegger hele det musikalske forløpet på forhånd, men forsøker å gjøre det litt intuitivt. Denne improvisasjonen bygger også mye på det forholdet som oppstår mellom meg og publikum. Noen ganger kan jeg nesten oppleve en slags forventningsenergi, Jeg spiller da på dette og bygger opp dynamikken på en slik måte at de i konserten får en slags musikalsk utløsning av de dynamiske forventningene jeg skaper i konserten.

Etter erfaringer fra disse fire konsertene og intervjuer, er jeg kommet frem til noen nøkkelbegrep som kan påvirke intimitet i konserter. Disse har jeg erfart at kan være forutsetninger for at intimitet kan oppstå i møte mellom musiker og tilhørere. De mest sentrale begrepene som dukket opp var trygghet, energi, improvisasjon og spontanitet, gjensidighet, intimgrenser.

4.1.5 Refleksjoner etter 4 konserter

For at konserten på «Hos Naboen» skulle bli mest mulig intim var jeg også bevisst på klesvalget mitt. På Kilden konserten hadde jeg et «operakonsertantrekk», hvor jeg var litt mer stivpyntet. Jeg forsøkte derfor å ta på meg noe litt mindre typisk for en operakonsert på den andre konserten. Selv om jeg var pyntet, valgte jeg et antrekk som jeg kan gå med i hverdagen og ikke bare på konsert.

Pianisten som på Kildenkonserten hadde svart dress, var også mer uformelt kledd på denne konserten. Publikum var heller ikke stivpyntet slik som publikum var på Kildenkonserten. Det jeg da opplevde, var at hele stemningen dermed blir mer uformell og det ble både hyggeligere og mer intimt å opptre. På denne måten kom jeg nærmere publikum. Scenen var også plassert forholdsvis nært til publikum. På Kildenkonserten var scenen opp et platå slik at man står og ser ned på publikum og selve avstanden til scenen var også større. I tillegg var stolene plassert ut i en lang søyle som gjorde at de som var lenger enn tre rader fra scenen fikk en veldig stor avstand til scenen og til meg som utøver. Det var derfor en mye mer personlig og intim opplevelse for meg å få lov til å ha publikum så tett på. Jeg opplever det som lettere å kommunisere med publikum når man har mulighet til å være i et lokale hvor man kan prate med dem før konserten begynner. Man har da opprettet en dialog med dem på forhånd.

Noe av det jeg synes er vanskelig i klassiske konserter er at det kan oppleves formelt og strengt både for utøveren og tilhøreren. Jeg må også synge teknisk «perfekt» i konsertene før jeg er fornøyd med meg selv. Dette fører ofte til at det er vanskelig å være trygg og åpne opp for intimitet i konserter. I «Hos Naboen» konserten la konsertlokalet til rette for at jeg fikk oppleve denne tryggheten. For meg gir intimitet en ekstra dimensjon til klassiske konserter. Jeg tror derfor intimitet i konserter kan være en inngangsport for å få flere målgrupper til slike tradisjonelle konserter. Man må tilføre musikken flere dimensjoner enn bare teknisk brillianse. Iscenesetting i små scenerom åpner også opp for en større gjensidighet mellom musiker og utøver. Man får ikke den avstanden man ser i store konsertarenaer, men publikum opplever en mer direkte kontakt med musikeren. Etter å ha vært tilhører til flere konserter på «Underwaterpub», hvor det arrangeres operapub i et intimt og uformelt lokale, opplevde jeg også en større gjensidighet mellom musikere og tilhørere. Man opplever direkte øyekontakt med utøverne og kommer så tett på dem at det til tider kan føles i overkant intimt. Dette oppfatter jeg selv som positivt.

Jeg vil avslutningsvis gi et eksempel som viser hvordan de ulike faktorene jeg har kommet frem til kan være forutsetning for opprettelse av intimitet i konserter, henger sammen. Dersom man f.eks er veldig nervøs, har man en tendens til å bli innadvent, noe jeg opplevde på «Kilden-konserten» og i «salongkonsert i hjemmet». Det ble da vanskelig å henvende seg til publikum fordi utryggheten at jeg ikke ville vise sårbarhet. Dette stengte for meg noe av dialogen og gjensidighet med publikum og jeg opplevde også at dette førte til at jeg fikk mindre energi og intensitet i musikken. Opplevs som en enveiskommunikasjon.

Nøkkelbegrep som jeg etter den fjerde syklusen ønsker å ta inn i min femte syklus, masterkonserten er: Presentasjon, iscenesettelse, klassisk og rytmisk musikk og improvisasjon.

4.2 Analyse av to musikalske sekvenser

Jeg begynner analysen av melodisekvensene med en kort bakgrunnshistorie og går spesielt i dybden på min egen sang. Jeg beskriver også noe av komposisjons-prosessen og hvordan jeg intuitivt skaper melodier. Etter disse innledningene til melodisekvensene vil jeg gå direkte inn på formanalysen av hver musikksekvens hvor jeg legger inn noen kommentarer og beskrivelser underveis for å understreke hvilke steder jeg opplever som spesielt intime. Dette bidrar til en sammenligning av den intuitive opplevelsen av musikken og opplevelsen jeg fikk etter en strukturell og systematisk analyse. Etter analysen av Villa Lobos B.b, vil jeg gå inn på hvilke konkrete musikalske gester i musikken som gir en opplevelse av intimitet.

Ettersom Villa Lobos som har komponert det første musikkstykket hentet inspirasjon fra barokken og Bachs affektlære, har jeg også undersøkt dette i min analyse, selv om de fleste komponister i dag ikke lenger støtter seg til affektlæren.

Analysen av min egen sang «Plastic Cocoons», vil ikke ha en like grundig musikalsk analyse, da sangen i utgangspunktet er laget som en improvisasjon og ikke er nedskrevet. Jeg har allikevel valgt å analysere en tematisk grunnmelodi ettersom musikksekvensen jeg har tatt med fra denne improvisasjonen danner grunnlag for resten av sangen og er derfor forholdsvis konstant. Denne analysen vil bære preg av en større intuisjonsopplevelse og beskrivelse av bakgrunn for min utforming av sangen og selve skapelsesprosessen. Analyse av disse musikalske sekvensene er nyttige for min undersøkelse fordi jeg kan hente inspirasjon til hvordan jeg selv fremføre sangene mine i konserter slik at jeg kan bygge opp sangene slik at de fremstår med et sterkere intimt uttrykk.

4.2.1 Villa lobos Bachianas brasileiras no.5 – 0:00-0:39

Bachianas brasileiras no.5 av Villa Lobos er brasiliansk musikk, opprinnelig skrevet for sopran og 8 cello. Stykket ble skrevet i 1945. Denne arien som er den første av to satser, er en av Villa Lobos mest kjente verk. Verket er dedikert til Bach, Villa Lobos største inspirasjon.

Jeg har tatt utgangspunkt i en innspilling med operasangeren Kiri Te Kanawa som solist og legger ved lenke til denne: (Channel Kiri te Kanawa 2011). Jeg hørte gjennom ulike versjoner av musikkstykket, men fant hennes stemme mest ekspressiv. Jeg har også opplevd tidligere at hennes innspillinger av ulike arier har fremstått forholdsvis ekspressive og med opplevelsen av en intim karakter. Jeg har her gitt føringer for at ekspressivitet i stemmen fremmer intimitet i musikken. Dette er teoretisk forankret i avsnittet om «Intimitet og stemmen».

Notebildet jeg har analysert har tatt utgangspunkt i de første 39 sekundene av musikksekvensen jeg har analysert. Musikkstykket går i a-moll. Forspillet begynner i en rolig adagio og setter an stemningen i stykket med en dramatisk og mystisk karakter. Den ene cellostemmen setter an i mf, mens de andre stemmene ligger i bakgrunn i mp. Stykket går i 5/4 tkt. Vokalstemmen starter i mf i tredje takt med en langt utstrakt c, et forholdsvis høyt register å starte i. Melodistemmen synges på «ho» og bærer en klagende/sørgende karakter. (orkesteret ligger under i pp og p). Melodien går videre med en oppgang til e før den får en nedadgående bevegelse ned mot e, a-moll-akkordens kvint. Melodien bærer så langt preg av en melodiføring innenfor tonearten a-moll. I takt fire kommer det et stort septimsprang fra e opp til d før melodien igjen får en nedadgående bevegelse i 16-deler. Denne nedadgående bevegelsen fører melodistemmen ned hvilende til en punktert fjerdedelsnote på stykkets grunntone a i takt 5. Taktarten skifter i takt 5 til 6 fra 3/4 takt til 3/2. I den sjette takten kommer igjen et septimsprang nå fra a i takt 5 opp til en g i takt 6. Tostrøken g i sopranregisteret har jeg erfart som en av de tonene som er mest ideelt for sopranstemmen når det gjelder ekspressivitet og styrkegrad, noe flere av mine tidligere sangpedagoger har fremhevet. Den forholdsvis utholdte g-en, beveger seg opp i en liten tersbevegelse til b. Notebildet viser her en crescendo i denne bevegelsen, men sangeren trekker seg her tilbake istedenfor å få en utløsning i crescendoen på b. Denne tonen høres ut som et smertefullt utrop. Det at sangeren velger å holde tilbake b-en i piano, gir inntrykk av et tilbakeholdt, smertefullt utrop. Dynamikken underbygger med andre ord dramatikken i det store tonespranget. Melodistemmen blir så ført videre, liggende på tostrøken a, igjen tilbake til grunntonen før melodien igjen får en nedadgående bevegelse på 16-deler for så å gå opp et trinn til en utholdt d, toneartens kvart. Jeg har valgt å stoppe analysen av musikksekvensen på denne tonen som i utgangspunktet skaper spenning og opplevelse av at en ønsker å bli ført videre i melodien.

Innenfor disse 39 sekundene opplever jeg at jeg har nok materiale til å beskrive intimitet i musikken. Jeg vil først beskrive de første refleksjonene jeg får når jeg hører gjennom musikksekvensen. Det første jeg legger merke til i melodien er at den inneholder store sprang. Flere septimsprang i en slik kort musikksekvens og så tidlig i sangen gir en opplevelse av et dramatisk musikalsk forløp. Dette septimspranget forsterker også følelsen av den klagende/sørgende karakteren som vokalstemmen

uttrykker. Når dette spranget i takt 5-6 i tillegg gjøres i et så høyt register og føres videre til en b, oppleves melodien nesten som et skrik. Dette gjør at jeg av en slags medfølelse opplever dette som intimt. Jeg opplever også selve begynnelsen som intim. Det å forlenge den første noten, tersen i a-moll skaper en spenning som så utløses ved å gå opp til tersen e, etterfulgt av en nedadgående, kromatisk bevegelse. Affektlærens beskrivelse av intervallsprang er med på å underbygge min opplevelse. Ifølge affektlæren er melodiens to første toner som har et terssprang en bevegelse som assosieres med godhet og glede, jeg får også denne opplevelsen, men den bevegelsen som jeg først opplever som godhet, går over i et uttrykk for sorg og smerte, slik kromatikk og «nær hverandre liggende intervaller» beskrives i affektlæren. Dette affektskiftet fra begynnelsen av melodien vekker store skiftninger i mitt følelsesregister som lytter, og det at melodien fra starten av har vekket til livet så mange ulike affekter, gjør at jeg får en opplevelse av intimitet. Sangerens klangfarge og ekspressivitet gjør at denne opplevelsen forsterkes. Når denne melodivendingen i tillegg flyttes opp i register i takt fem til tostrøken a for så å bevege seg opp til b gjør at melodien her kan høres ut som et skrik av smerte. Dette berører meg direkte som lytter og gjør at jeg nesten får lyst til å gråte. Det at en melodi kan bryte gjennom og endre ens opprinnelige følelsesregister til at en føler medfølelse og sorg, oppleves for meg som veldig intimt. Musikken blir en slags intim forstyrrelse som bryter gjennom den følelsestilstanden jeg i utgangspunktet hadde før jeg hørte musikken.

Tonearten a-moll i seg selv, har jeg ofte opplevd som spesielt intim. Dette kommer selvfølgelig an på hvilken karakter sangene har, men flere av mine egne sanger er skrevet i a-moll, og jeg har kommet frem til at dette er fordi jeg intuitivt har opplevd denne tonearten som melankolsk, ekspressiv og intim. Ifølge barokkens affektlære karakteriseres molltoneartene som vemodige og sarte. Også hver toneart fikk sin egen beskrivelse. A-moll ble forbundet med noe klagende, ærbødig og sindig. Dette stemmer overens med mine betraktninger om tonearten.

Selv om de fleste komponister i dag ikke bruker affektlæren som utgangspunkt i sine komposisjoner, tror jeg man stadig kan dra gjenkjennelse på noe av dens lære. Ihvertfall opplevde jeg at de affektene som jeg selv knyttet til musikkens gester flere ganger stemte overens med affektlæren, men jeg komponerer ikke selv etter affektlærens idealer.

4.2.2 Plastic Cocoon – 0:00-0:41

Historien bak Plastic Cocoon knytter seg til et prosjekt i faget «Tverrfaglig prosjekt», hvor vår gruppe i samarbeid med Abup - psykiatrisk avdeling i Kristiansand, laget en stedsspesifikk

intermedial lydskulptur som skulle gli inn som en del av naturen. Dette stedet har en rik historie blant annet fordi det tidligere var et asyl eller galehus som det ble kalt på den tiden. (Jeg vil gi en beskrivelse av stedet under neste avsnitt). Når man kommer inn på temaet psykiatri finner man mange følelser knyttet til både pårørende og pasienter. Vi ønsket derfor å skildre ulike menneskeskjebner knyttet til psykiatrien. Visuelt ved at vi laget plastikk kokonger hvor vi samlet eiendeler og annet man forbinder med psykiatri og la det i kokongene. Emosjonelt gjennom intervjuer med mennesker som hadde erfaring med psykiatri ut ifra egen erfaring eller som pårørende.

Vi skapte prosjektet rett ved elven nedenfor Abup hvor det også er et gammelt båthus med trær som omgir stien ned dit. Vi måtte også ta hensyn til kraftig snø og den kalde sørlandsvinteren i utformingen av prosjektet. Vi bestemte oss for å bruke 4 historier fra folk som hadde vært innfor psykiatrien med enten egne erfaringer eller pårørendes erfaringer. Vi laget fire lydopptak av disse historiene som vi redigerte og spilte av på fire avspillere med høyttalere og plasserte disse på ulike "hellige" steder langs stien hvor publikum skulle ha mulighet til å gå mellom de ulike stedene og lytte til de ulike historiene. Innsiden av båthuset ble dekket med plastikk-kokonger. Disse ble hengt opp og fylt med personlige eiendeler som skulle representere disse fire historiene og med kokongstrukturen ønsket vi at historiene skulle "bevares i naturen". Publikum måtte gå et stykke gjennom snøen for å komme ned til stedet hvor forestillingen skulle være. Landskapet var dekket av snø og fakler langs stien ledet vei ned mot elven. Da publikum nærmet seg stien kunne de høre stemmene fra opptakene langt borte. Etter hvert som de nærmet seg ble stemmene tydeligere og publikum valgte selv hvilke "hellige steder" de ønsket å gå til for å lytte til de ulike historiene. Også disse stedene ble lyst opp av fakler. Publikum gikk mellom stedene i kanskje 15-20 min før de ble ledet mot båthuset. Vi var selv deltakende, men forsøkte å blande oss ubemerket inn med publikum. Da vi fikk opplevelsen av at de hadde hørt nok, tok vi fire på gruppen hver av avspillerne (mobil og music angel) og bar dem inn i båthuset og la dem i hver sin kokong. Vi lot dem spille en liten stund slik at stemmene blandet seg inn i hverandre før de ble skrudd av. Jeg sto da ved avspilleren på andre siden og satte på sangen jeg hadde spilt inn, Plastic Cocoons. Vi fikk erfare allerede her at dette var en sterk opplevelse for publikum. Noen gråt og uttrykte sterke emosjoner. Da sangen gikk mot slutten begynte en av oss å dele ut fakler til tilhørerne og alle hadde til slutt tent hver sin fakkel som ble satt ned til minne om alle historiene innenfor psykiatrien. En annen på gruppen og jeg hadde nå kjørt til andre siden av elven, og jeg begynte å synge den samme improvisasjonen jeg hadde spilt inn, i en roper slik at det kunne høres helt over til båthuset. (Dette etter inspirasjon fra beretninger om rop og skrik fra asylsiden av elven fra gammelt av).

Jeg fikk i oppgave å lage en sang som skulle spilles av i båthuset. Jeg kalte den Plastic Cocoon og

laget den som en ordløs improvisasjon som jeg spilte inn og som under forestillingen ble avspilt i høyttalere da publikum kom frem til båthuset. Plastic Cocoon ble skapt for å spilles under selve seremonien eller ritualet i båthuset. Denne låten ble laget helt nedstrippet for annet enn stemmen min som improviserte over noen melodilinjer. Grunnen til at jeg valgte å begynne med å forsøke å improvisere en melodi, er fordi det ofte er slik jeg vanligvis starter prosessen med låtskriving. Jeg hadde heller aldri forsøkt å lage en sang uten tekst. Vi forsøkte først med en sang jeg hadde laget tidligere, men fant ut at det i denne sammenheng ble overflødig med tekst da alle de andre elementene i forestillingen allerede skapte et sterkt uttrykk. Da jeg i dette tilfellet ikke hadde en tekst å jobbe frem uttrykket fra, forsøkte jeg å ta inn over meg de ulike skjebner en finner innenfor psykiatrien, og improviserte frem melodien med disse følelsene som utgangspunkt. Første del av improvisasjonen, den sekvensen jeg har tatt for meg i analysen, dannet utgangspunktet for et tilbakevendende tema som gikk igjen gjennom hele improvisasjonen. Prosjektet med å produsere en slik låt, ga meg en liten aha-opplevelse. Jeg har ofte tenkt at det er ordene i låter som kan gi den sterkeste, intime opplevelsen, men jeg erfarte gjennom dette prosjektet hvor intim en enkel stemme uten tekst kan oppleves.

Dette stykket går også i a-moll og taktarten er 4/4. Melodien begynner i et rolig tempo og setter stemningen for resten av forløpet. Melodien begynner i mf på tostrøken c som holdes i 1/2 note. Melodien synges på «ho» og har en melankolsk karakter, men ikke et like sørgmodig preg som Villa Lobos B.b. Melodien fortsetter med en oppgang til e før den får en nedadgående kromatisk bevegelse, men går ned til h, toneartens ledetone. Den får så et sekstsprang opp til g og springer ned igjen til h som leder inn på en de resterende tonene i g-treklangen, d og g og leder hen til grunntonen a. Rytmen får et litt spesielt preg da melodien består av flere trioler som ender med punkteringer.

Dvelingen ved den første tonen setter an den melankolske stemningen. Den blir etterfulgt av en tersoppgang, før nedgangen kommer og fører melodien tilbake til en melankolsk stemning. Den spesielle rytmen gjør at jeg opplever at det melankolske preget i selve melodien ikke går mot det helt sørgmodige, fordi rytmen oppstykker melodien og tilfører litt livlighet til musikksekvensen. Det meste av det jeg har skrevet under forrige analyse er forholdsvis identisk med analysen og opplevelsen av intimitet i denne sangen. De store likhetene mellom disse to musikksekvensene gikk ikke ordentlig opp for meg før jeg skrev analysen, antageligvis fordi jeg ikke hadde hørt så mye på Villa Lobos tidligere. Både kromatikken og store sprang på nesten de samme stedene stemmer overens. Den største forskjellen er at det store spranget i Plastic Cocoon er en sekst istedenfor en septim. Min låt går heller ikke like høyt opp i register, ihvertfall ikke i sekvensen jeg har analysert.

Noe jeg ikke var klar over da jeg valgte å analysere akkurat Villa Lobos B.b stykket, som jeg ikke hadde hørt før for noen måneder tidligere, er at sangen min Plastic Cocoon som jeg laget for to år siden starter med nøyaktig de tre samme første tonene som Villa Lobos B.b. Dette var en svært overraskende oppdagelse. Det er kun en liten forskjell ved at i Villa Lobos B.b blir den første tonen holdt litt lenger enn første tone i Plastic Cocoon. Dette viser tydelig at jeg opplever en slik begynnelse som intim og har trukket paralleller til en kulturell kode som er gjenkjennbar. Jeg trekker også flere paralleller til lament-tradisjonen, da spesielt til Plastic Cocoon, men Villa Lobos B.b har også mange likhetstrekk med Plastic Cocoon som jeg har beskrevet i et tidligere avsnitt.

«Lament» ble brukt som del av ritualer, også Plastic Cocoon ble laget for å være del av en slags seremoni eller rituale i båthuset. Det blir også beskrevet om «lamenten» at emosjoner gjennom sang ble uttrykt der ord kom til kort (det ble bare brukt uforståelige ord). Selve teksten hadde derfor ikke hovedfokus. Jeg opplever at noe av den musikalske strukturen i disse musikksekvensene gir fornemmelsen av intimitet. Blant annet det at melodiene blir sunget uten ord. Dette opplever jeg ligger nærmere menneskets spontane uttrykk for emosjoner slik som gråt, skrik og utrop. Jeg opplever at når ordene blir tatt bort, blir ekspressiviteten i musikken formidlet enda sterkere og mot det intime. Melodien generelt formidles med en sørgmodig og sindig stemning. Den største høydepunktsopplevelsen i begge musikksekvensene oppstår i sopranstemmens forholdsvis høye register og hvor det i begge sekvensene oppstår store sprang (septim og sekstsprang), dynamikken som gir en forventning av at musikken er på vei mot et høydepunkt med forsterket dynamikk, gjør en overraskende vending ved en opplevelse av at den høyeste tonen holdes tilbake i p. Dette gir fornemmelsen av uro i og underbygger en intim opplevelse i musikken. Det er med andre ord mange likhetstrekk mellom både Plastic Cocoon og Villa Lobos B.b, hvor jeg opplever den samme formen for fornemmelse av intimitet i nesten identiske høydepunktsopplevelser i musikken. Jeg trekker også paralleller til lamenttradisjonen som har fungert som ekspressiv sang for å uttrykke en kollektiv sorg blant annet i begravelser. Jeg kan forestille meg at en slik form for kollektiv sorg gjennom sang også kan ha hatt fornemmelsen av intimitet. Ut ifra min klassiske bakgrunn vil jeg foreslå at jeg opplever en slags felles kulturell forståelse av intimitet i de to musikalske sekvensene.

4.3 Drøfting

Gjennom fire egne konserter har jeg høstet erfaring med intimitet i konserter. Jeg vil først ta for meg Levinas begreper som jeg vil koble til mine konserterfaringer.

I Levinas *møte med den Andre* gjenkjenner jeg noe av den samme lengselen jeg som musiker opplever i møte med publikum. En lengsel mot et intimt møte hvor musiker og tilhørere opplever gjensidighet. Levinas henviser til at i møtet med den Andre er vi ikke lenger redusert til et fenomen. Møtet muliggjør vår eksistens. Dette opplever jeg at også kan oppstå i konserter i møtet mellom musiker og publikum. Vi er da ikke lenger fremmede «fenomener» for hverandre, men et intimt møte med den Andre gjennom musikken gjør at vår eksistens for hverandre kan oppstå. Når jeg som artist står på scenen og deler mine emosjoner gjennom musikken til totalt fremmede mennesker, opplever jeg ofte at jeg ser den Annens ansikt på en annen måte. De blottlegger sine ansikter når de åpner opp for et møte i musikken. Gjennom musikkopplevelsen forsvinner noe av forsvaret man bruker som beskyttelse, det ansikt man viser utad i verden. Levinas omtaler den gjestfrie mottagelsen av den Andre som en forutsetning for opptakelsen. For at publikum skal kunne slippe noe av dette forsvaret man ser i den Annens ansikt, har jeg gjennom konsertene erfart at man må legge til rette for at de skal oppleve trygghet. Den gjestfrie mottagelsen i konserten kan være en forutsetning for at publikum skal oppleve opptakelse. Dersom man ikke opplever trygghet vil man kanskje blokkere et intimt møte i konserten. Trygghet vil jeg senere drøfte at kan være en forutsetning for intimitet i konserter.

Som musiker opplever jeg et etisk ansvar ovenfor den andre, eller *de Andre* – publikum. Når jeg først gjør min entre på scenen, ser jeg mange ukjente ansikter, de fremstår for meg som en gruppe uten enkeltansikter. Svaret Levinas gir på ansvaret for den Andre, er at man må gjøre en ansvarfordeling. I konserter er musikeren derfor ansvarlig for hele publikum. Det kan ofte være vanskelig for musikeren å favne om hele sitt publikum. De gangene jeg klarer å berøre publikum og skape en dialog med dem, opplever jeg en slags selverkjennelse. Jeg får en verdi, en bekreftelse i møte med den andre. Dette opplever jeg som intimt. Publikum er da ikke lenger fenomener, men gjennom sine uttrykksfulle, berørte ansikter i konserten, skinner deres livsverden gjennom. Jeg opplever dette som et møte av erkjennelse og intimitet. Levinas hevder at møtet med den andre kan sette spor som nærværet av noe som er fraværende. Jeg har erfart at disse sporene er det som stadig minner meg på hvorfor jeg har en trang til å beskjeftige meg med musikk. En trang til å stille meg opp på scenen samme hvor nervøs og sliten jeg er, bare for å oppnå et øyeblikk av et intimt møte med publikum for å selv kunne sette spor hos den *Andre*. Er det ikke disse sporene som driver oss videre i en stadig søken etter erkjennelse? Jeg opplever disse sporene som et grunnlag for våre ønsker. Uten sporene ville ikke opplevelser i våre liv gjort inntrykk. Intime opplevelser er noe av det som kan sette spor. Disse inntrykkene og sporene opplever jeg at kan ha en sammenheng med Dissanayakes «Making special».

Ifølge Dissanayake har mennesker på et tidlig evolusjonsstadium utviklet denne egenskapen, dette

instinktet for å skape mening i tilværelsen. Hun foreslår at dette instinktet oppsto som en av forutsetningene for menneskets overlevelse. Hun hevder derfor at kunst og musikk kan ha oppstått for å skape mening i menneskets tilværelse. Også Darwin hevdet etter sine mange reiser og observasjoner blant annet på Galapagosøyene, at musikk var en nedarvet egenskap fra dyrs kommunikasjon av lyder og at språket senere må ha utviklet seg fra dette. Musikk mente han kunne assosieres til menneskets sterke emosjoner slik som kjærlighet og rivalisering. Darwin har hovedsakelig beskrevet hvordan musikk har vært ledd i menneskets utvikling av språket, mens Dissanayake henviser til at relasjoner i form av gjensidighet gjennom musikk – og i konserter, kan være helt avgjørende for menneskets overlevelse. Selv om vår stemme antageligvis gjennom kommunikasjon av lyder etterhvert har utviklet språket, opplever jeg også utviklingen av musikk som ledd i menneskets overlevelse blant annet gjennom at det skaper mening i tilværelsen. Jeg oppfatter altså musikk og stemmen som noe mer enn bare en videreutvikling av språket slik Darwin fremhevet.

Dissanayake henviser til forskning for å beskrive hvordan «making special» er en måte for mennesker å redusere stress og skape mening i tilværelsen. Forskningsresultater viser at individer som beskjeftiger seg med aktiviteter som skaper mening i tilværelsen generelt har en bedre helse. Dissanayake kaller noen av disse opplevelsene for høyepunktsopplevelser.. Disse kan oppleves gjennom kunstopplevelser. Jeg vil her foreslå at intimitet er en del av opplevelsene av disse høyepunktsopplevelsene. Disse intensiverte øyeblikkene foreslår jeg også kan oppfattes som intimitet i konserter. De erindringene jeg har av å ha opplevd intimitet i konserter, gjør at jeg stadig opprettholder et driv etter å drive med musikk. Et driv etter å oppleve intimitet i form av høydepunktsopplevelser. Slike musikkopplevelser er det som skaper mest mening i min tilværelse.

Dissanayake hevder at musikk må ha oppstått i de verbale utvekslingene som foregår mellom mor og barn. Dissanayake kaller dette for «Rhythms and sensory modes», og mener med dette at mennesket er født til å være disponert for å respondere på rytmiske signaler. Disse utvekslingene skaper et intimt bånd mellom mor og barn. Gjennom mine konserterfaringer har jeg opplevd at det er noe av den samme utvekslingen som skjer mellom musiker og publikum som skjer mellom mor og barn. Jeg opplever at klassiske konserter ikke legger til rette for slike utvekslinger. Som Small uttaler, er noe av poenget med å musicking at man skal oppleve slike felles utvekslinger som Dissanayake poengterer og kan være en av menneskets viktigste beskjeftigelser. De erfaringene jeg har gjort meg samsvarer derfor med både Small og Dissanayakes betraktninger. Allikevel er det mer problematisk å oppleve en slik forbindelse i konserter enn den kommunikasjonen som foregår mellom mor og spedbarn. Mor og spedbarn har en instinktiv kommunikasjon, kommunikasjonen mellom musiker og

publikum opplever jeg ikke som like instinktiv, men når man først opplever intimitet i konserter, har jeg erfart at de allikevel kan oppleves som et instinktivt behov. Er det ikke derfor jeg som musiker stadig streber etter å få slike opplevelser?

De få stedene vi enda deltar i rituelle handlinger er i bryllup og begravelser i kirken. I hverdagen er det få anledninger der vi i fellesskap bryter ut i sang. Når man deltar på rituelle begivenheter slik som i begravelser, er det ingen som stiller spørsmålstegn ved at man i fellesskap bryter ut i sang. Man deler sorgen over et tappt liv gjennom musikken. Dissanayake hevder at vi er predisponert for å delta i kunstutfoldelse. Hun henviser også til i sin antropologiske forskning der små samfunn på Ny Guinea og Sri Lanka har bevart musikk som en del av fellesskapet. Det at vi kollektivt både i festivaler og i ritualer kan bryte ut i sang, selv om dette er noe vi ikke lenger daglig praktiserer, viser for meg slik Dissanayake foreslår, at vi er predisponert til å delta i kunstutfoldelse. Jeg mener at dette viser at den predisponerte evnen vi har til å sammen la oss berøre av musikk, kan være med på å konstituere den opplevelsen vi har av intimitet i konserter.

I min undersøkelse har jeg tatt utgangspunkt i stemmen som instrument og hvorfor nettopp sangstemmen er så uttrykksfull. Sangpedagog Susanna Eken mener at stemmen avslører mye av vår personlighet. Vi uttrykker oss gjennom måten vi både snakker og synger på. Dissanayake beskriver en «lament-tradisjonen» som ble brukt i rituelle handlinger slik som i begravelser for å felles bearbeide emosjoner. Denne hadde en improvisatorisk form hvor klangfarge for å uttrykke emosjonene var viktigere enn å uttrykke meningsfulle ord. Høydepunktet i improvisasjonen ble uttrykt gjennom en større vokal spenning i form av en økende tonehøyde. Dette høydepunktet har fungert som en utløsende emosjonell faktor, før ritualet har blitt avsluttet med en forsoning. Jeg ønsker i denne sammenheng å trekke inn min analyse av to musikalske sekvenser.

Jeg opplever at «lament» tradisjonen som Dissanayake beskriver, har en del fellestrekk med de musikalske sekvensene jeg har tatt utgangspunkt og da spesielt den improvisasjonen jeg selv har skapt. Jeg tok selv utgangspunkt i å synge hele improvisasjonen på «ho», da jeg ønsket at stemmeklang og ekspressivitet skulle formidle emosjoner fremfor ord. Min improvisasjon ble også bygd opp med en litt rolig begynnelse, et intensivert høydepunkt for så å ende med en rolig forsoning. Denne hadde ikke en dialogisk form slik «lamenten» hadde, den ble heller ikke brukt som del av et rituale i begravelse, men jeg brukte min i en rituell handling knyttet til psykisk helse. Jeg vil derfor også her trekke fellestrekk. Selv har jeg aldri tenkt på at en slik improvisasjon kan utføres dialogisk. Jeg er også usikker på om publikum ville i det hele tatt respondert, da de fleste ikke er kjent med en slik tradisjon med dialogisk sang med spørsmål og respons. Det nærmeste man kommer

til slike handlinger er kanskje når rockesangere bruker deltakerstrategier blant annet beskrevet av Tony Valberg (2011), for å få publikum til å være deltakende. Det er mulig jeg vil forsøke en slik dialogisk kommunikasjon i en av mine fremtidige konserter.

Det intensiverte høydepunktet som jeg omtalte i forhold til «lamenten», min egen improvisasjon og Villa Lobos B.b har alle fellestrekk. De blir alle utført i en økende tonehøyde. I min improvisasjon og Villa Lobos B.b skaper et stort sekst og septimsprang spenningen opp mot et intensivt høydepunkt. Dette oppleves som spesielt uttrykksfullt og intimt. Også de store dynamiske forskjellene gjør at uttrykket blir svært ekspressivt. De to musikalske sekvensene blir sunget i et forholdsvis høyt register allerede fra starten, noe som kan oppleves som sårbart, klagende og sørgende. Stemmens ekspressivitet og klangfarge kan også være avgjørende om vi opplever intimitet.

Dissanayake hevder at gjensidighet er en biologisk betingelse for menneskelig utvikling og emosjonelle erfaringer gjennom livet. Vi har behov for tegn på gjensidighet fra andre mennesker slik som anerkjennelse, oppmuntring og trøst på samme måte som vi har behov for vann, lys og mat. Ifølge Dissanayake mangler vi det mest grunnleggende i det som gjør oss til mennesker dersom vi mangler gjensidighet. Dette kan kanskje også gjøre seg gjeldende i relasjonen mellom musiker og publikum i konsertsammenheng. Etter erfaringer fra de fire konsertene og gjennom høsting av erfaringer til mine informanter, fikk jeg noen nye perspektiver på gjensidighet. Jeg opplever derfor at gjensidighet må være en forutsetning for intimitet i konserter.

I Kildenkonserten der jeg selv var for nervøs og hemmet av en forkjølelse, opplevde jeg å stenge for mye av kommunikasjonen med publikum. Til tross for at verket i seg selv ble fremført med største grad av «werktreue» uteble min fornemmelse av gjensidighet. På denne konserten opplevde jeg heller ingen intime øyeblikk selv om musikkens indre struktur slik som intensivt tonehøyde og generelt et repertoar av dramatiske og ekspressive operaarier skulle kunne muliggjøre en slik opplevelse. I konserten på «Hos Naboen», hadde jeg en lignende operakonsert i et intimt lokale. Jeg var under denne konserten mye mer avspenning og åpnet opp for et gjensidig møte med publikum. Jeg sang her lignende arier som jeg sang på Kilden. Jeg opplevde i denne konserten respons fra publikum ved spontan applaus og begeistring. Fra den andre sangen av fikk jeg en opplevelse av gjensidighet med publikum, noe som igjen førte til en opplevelse av intimitet mellom meg og publikum. Det kan for meg virke som at gjensidighet kan være avgjørende for hele konsertopplevelsen. Jeg forespeiler meg at kommunikasjon og gjensidighet i konserter kan være opplevelser som minner oss om den gjensidigheten man opplever i noen menneskelige relasjoner slik som kjærlighet. Dersom den ene part viser kjærlighet ovenfor en annen, men dette ikke blir gjengjeldt, så vil dette ikke være gjensidig

og dermed heller ikke intimt. Dersom kjærlighet derimot blir gjengjeldt, gjensidig kjærlighet, vil man også oppleve intimitet. Det samme kan gjøre seg gjeldende i de fleste menneskelige relasjoner.

Jeg har erfart at man ofte kan være mer intime med mennesker man kommer godt overens med, mennesker en opplever gjensidighet med. Jeg tror derfor at en gjensidig relasjon mellom musiker og tilhørere i konserter kan være med på å fremme intimitet i musikkopplevelsen. Jeg har erfart at det er de gangene man både som musiker og publikum har opplevd gjensidighet og intimitet i konserter, at opplevelsen ofte setter seg som spor. Hvordan foregår så denne kommunikasjonen mellom musiker og publikum? Hvorledes etableres gjensidighet i konserter?

Small beskriver musikkformidlingssituasjonen og musikkopplevelsen med begrepet *Musicking*. Han mener at det også er i selve denne akten at meningen med musikken ligger. Han beskriver at mening i musikken ikke kan sees i henhold til tradisjonelle teorier omkring musikkens mening. Small trekker frem at musikk ikke er et objekt som skal overføres fra en sender til en mottaker, men er en felles kommunikasjonsakt mellom musiker og publikum. Det jeg i konsertene opplevde som gjensidighet. *Musicking* blir etablert mellom relasjonene, og det er i disse relasjonene selve meningen i akten ligger. I denne akten ligger også muligheten for gjensidighet. For Small er dette hele meningen med musikk. Han beskriver hvordan musikalsk komposisjon, fremføring og formidling av musikk er noen av våre viktigste sosiale utfoldelser. Vi mottar kontinuerlig gestikulerte signaler ved variasjon i kroppsholdning og bevegelser såvel som intonasjon. Det å gi og motta slike signaler er den viktigste måten vi oppnår kontakt med andre mennesker ifølge Small. Det er gjennom dette intuitive språket vi formidler musikk i konserter.

Gjennom konsertene opplevde jeg at man kan ha ulike typer trygghet. Musikerens trygghet, publikums trygghet og trygghet mellom musiker og publikum. Musikerens trygghet kan avhenge av en rekke ytre og indre påvirkninger. Selv opplevde jeg spesielt på Kilden konserten en rekke ytre påvirkninger slik som sykdom, et stort publikumantall, konsertens høytidelige format og opplevelse av å stå langt fra publikum. De indre faktorene som påvirket meg i denne konserten var nervøsitet, selvkritikk og frykten for å ikke innfri ens egne og andres forventninger. Min utrygghet førte til at jeg selv ikke opplevde intimitet i konserten. Referansegruppen kommenterte at de som publikummere ikke opplevde utrygghet, men noen ganger kan musikerens utrygghet også gjøre publikum utrygge. Dette skjedde til en viss grad i konserten i hjemmet, antageligvis fordi flere av tilhørerne kjente meg så godt at de forsto at jeg opplevde utrygghet.

4.4 Mulige forutsetninger for intimitet i konserter

Gjennom konsertene kom jeg frem til en rekke faktorer som kan være forutsetninger for opprettelsen av intimitet i konserter. *Trygghet* som jeg har beskrevet ovenfor er muligens det jeg opplevde som en av de største faktorene som kan påvirke intimitet i konserter. *Åpenhet* erfarte jeg at kan være en avgjørende faktor for intimitet i konserter. Referansegruppen min bemerket at de gangene jeg virket utrygg og nervøs i konsertene virket det som at jeg lukket meg og ble litt innesluttet. Jeg opplevde dette i Kildenkonserten og da jeg hadde konsert i hjemmet. På konserten på «Hos Naboen» uttalte referansegruppen at jeg uttrykte størst åpenhet både ved å kommunisere med publikum mellom sangene og gjennom hvordan jeg formidlet musikken. Dette kan ha vært en medvirkende faktor i opprettelsen av intimitet. En del av åpenheten er også å vise *sårbarhet*. Når man lukker seg er det blant annet fordi en ikke ønsker å vise sårbarhet. I Kilden lukket jeg meg i frykt for at det skulle være hørbart for publikum at stemmen ikke var helt optimal. Når jeg da ikke åpnet opp for å vise og uttrykke total sårbarhet gjennom musikken, tror jeg at publikum intuitivt kan fornemme dette og dermed ikke på samme måte lar seg berøre. Ihvertfall ikke til den grad at det oppleves som intensiverende øyeblikk som setter spor.

Ekspressiviteten i en sangers stemme beskrev jeg også i forbindelse med analysene av de musikalske sekvensene. Også i konsertene kan det være avgjørende hvor ekspressivt en formidler musikken. Ekspressiviteten kan også være avhengig av intensiteten. Dersom en sanger er mest fokusert på teknisk brillianse fremfor å uttrykke budskapet i sangene, vil også publikum bli mindre berørt. Dette påvirker naturlig nok intimiteten i konserter. Det største høydepunktet som ofte er *intensivert* og spesielt ekspressivt uttrykkes ofte i selve *uro-momentet* i musikken. Jeg har tidligere beskrevet et eksempel på dette i den ene arien som har forholdsvis mange melismer og som går høyt opp i register. Publikum kan da oppleve et uro-moment fordi de frykter at sangeren ikke skal klare å treffe tonene. Når dette uro-momentet da innfris som et ekspressivt og intensivert høydepunkt, kan publikum oppleve en gjensidig glede og intensivert øyeblikk med musikeren. En slik opplevelse opplever jeg som svært intim.

Jeg erfarte også hvor avgjørende det kan være å oppnå en *dialog med publikum*. Et eksempel på det store området Small omtaler som *Musicking*. Jeg opplevde at denne dialogen ble forsterket gjennom kommunikasjon med publikum mellom sangene og gjennom energi, spontanitet og improviserte

musikalske gester. Jeg vil videre i forløpet kalle *energi, spontanitet og improvisasjon* under fellesnevneren «Intuitive gester». Denne fornemmelsen opplevde jeg sterkest på «Hos Naboen» konserten. Dette ga også referansegruppen en bekreftelse på. Jeg beskrev under «Hos Naboen» konserten hvordan jeg før konserten følte meg sliten, energiløs og nervøs. Da jeg gikk inn i rommet som konserten skulle holdes, ga atmosfæren i rommet meg en ro som gjorde at jeg opplevde mindre nervøsit. Da konserten startet opplevde jeg at mine intuitive gester ble forsterket av publikums respons, hvor jeg opplevde en dialog med publikum som drev musikken inn i intensiverte høydepunkt. Referansegruppen bekreftet at det var publikums opplevelse, men også for meg som utøver er det en sterk opplevelse å oppleve dette sammen med publikum. En sterk opplevelse av musicking.

Det er mulig jeg noen ganger tillater meg for stor frihet i forhold til operaariens nedskrevne partitur, men som Small beskriver er jo dette kun en konstruert tradisjon. Jeg synes dette kan være en vanskelig balansegang fordi på den ene siden ønsker å bli respektert av andre musikere i det klassiske miljø. Det oppleves som profesjonelt å slavisk følge musikkstilen og det nedskrevne partitur. På den annen side opplever jeg at dette hemmer noe av min lengsel etter det intime i konserter. Når jeg kan fremføre operaarier mer fritt slik jeg opplevde det på det litt uformelle arrangementet på «Hos Naboen», opplevde jeg noe av den samme friheten jeg opplever med mine egne singer/songwriter låter med sang og gitar. Ettersom jeg selv har komponert sangene, står jeg helt fritt til å utforme det musikalske forløpet i sangene nøyaktig slik jeg ønsker det. Dette er spesielt befriende i konserter hvor jeg spiller på publikums reaksjoner i form av å spontant improvisere noe av det musikalske forløpet, gjøre bevisste dynamiske kontraster der jeg opplever at det ligger spenning i musikken og publikum gir uttrykk for at de følger meg i det musikalske forløpet, noe som igjen fører til energi oss i mellom som skaper en enda større spenning, høydepunkt i muligheten for en intensivert opplevelse. I det hele tatt spille på intuitive gester i konserter. Muligheten for intimitet blir da forsterket.

Jeg opplevde gjennom konsertene hvordan alle disse faktorene som kan være forutsetninger for intimitet i konserter ofte hang sammen. Dersom man eksempelvis er veldig nervøs, har man en tendens til å lukke seg, noe jeg opplevde på Kildenkonserten. Dersom man er helt lukket ovenfor publikum vil man være redd for å vise sårbarhet, føle utrygghet, stenge for gjensidighet med publikum og jeg opplevde også at dette førte til at jeg fikk mindre energi og intensitet i musikken. Disse faktorene kan derfor være helt avgjørende for om intimitet oppstår i relasjonen mellom musiker og publikum. Det er viktig å poengtere at selve musikkopplevelsen alltid vil være subjektiv

fra individ til individ. Derfor vil noen kunne erfare en intim musikkerfaring eksempelvis dersom de opplever at budskapet berører en, selv om musikeren kanskje ikke er fullstendig åpen for et gjensidig møte i musikken.

I mine konserter har jeg fått erfaringer med iscenesetting av ulike konsertarenaer. Jeg har allerede problematisert hvordan jeg i klassiske konserter opplever at dette skaper avstand til min lengsel etter det intime. For meg gir intimitet en ekstra dimensjon til klassiske konserter. Jeg opplever derfor at intimkonserter kan være en inngangsport for å nå ut til flere målgrupper til klassiske konserter. Man må tilføre musikken flere dimensjoner. Små scenerom åpner også opp for en større gjensidighet mellom musiker og utøver. Man får ikke den avstanden man ser i store konsertarenaer, men publikum kan oppleve større kontakt med musikeren. Jeg støtter meg til mye av Small's kritikk av dagens tradisjonelle klassiske musikkfremførelser. Den klassiske musikken var i utgangspunktet ikke ment som en streng tradisjon hvor man i dag på mange måter mister mye av den kunstneriske frihet. Den var i utgangspunktet åpen for både improvisasjon og en åpen kunstnerisk frihet. Musikk oppsto antageligvis som en måte å skape samhörighet og for signalisering av emosjoner mennesker imellom. I de store konsertsaler blir musikkopplevelsen redusert til en isolert individuell musikkopplevelse hvor både publikums forhold til musikken, musikeren og seg imellom er alt annet enn en intim opplevelse. Ifølge Dissanayake er gjensidighet et grunnleggende menneskelig behov, musikkarenaer er derfor et viktig møtepunkt for mennesker som på grunnlag av dette burde fremme intime musikkopplevelser. Når vil vi innrette vårt samfunn på forståelse av at musicking er en av menneskets mest primære menneskelige behov?

4.5 Masterkonserten

Låtskriving som har vært med meg helt siden jeg begynte med musikk da jeg var 14, begynte som dagbokaktige bearbeidelser av en ungdoms forvirrede følelser og et forsøk på å finne seg selv i verden. Senere har denne skrivingen alltid vært en trofast følgesvenn. Jeg har valgt å skrive alle sangene selv på min mastereksamen da det å skrive og fremføre sine egne låter opplever jeg som intimt i seg selv. I mine sanger skriver jeg om opplevelser hvor jeg både stiller meg undrende til verden og forteller om andres skjebner. Man kan forsøke å fremføre andres sanger så følelsesladet og bruke ens egne erfaringer for å få frem budskapene i sangene, men jeg vil påstå at det sjeldent vil oppleves like intimt som når hvert ord fra sangene kommer direkte fra sangeren selv. Man gir en bit

av sitt eget univers til publikum og skaper dermed intimitet i konsertene.

Med de erfaringene jeg har høstet fra de andre konsertene, vil jeg lage en konsert hvor jeg vil forsøke å legge til rette for intimitet. Masterkonserten vil bli en videreføring av erfaringer og ny kunnskap som har oppstått gjennom aksjonsforskning av mine fire tidligere konsertsykluser. De erfaringene jeg høster i min masterkonsert vil bli tatt med videre inn i mine fremtidige konserter. I masterkonserten vil jeg spesielt forsøke å høste erfaring med det å presentere handlingene i sangene jeg har laget. Jeg vil også høste erfaring med å synge to improviserte sanger samt hvordan jeg kan iscenesette meg for å legge til rette for intimitet.

Da jeg første året av masteren begynte mine undersøkelser av intimitet i konserter, var jeg inspirert av forestillingen «Wear it like a crown» av Cirkus cirkør. Dette var en intermedial forestilling der de brukte mange uttrykksmidler slik som musikk, tekst, film, dans, nycirkus og teater. Erfaringen fra denne forestillingen var noe av det som har gjort størst inntrykk på meg. Jeg forestilte meg derfor på dette tidspunktet at en burde ha mest mulig uttrykksformer for å virkelig gjøre inntrykk på publikum. Det jeg har erfart gjennom mine konserter, er at jo mer nedstrippet både scenen, og uttrykksformen er. Jo større opplevelse av intimitet kan en ofte erfare. Ihvertfall i det formatet jeg presenterer, nettopp intimkonsertformatet. Jeg vil derfor gjøre noen utprøvinger i forkant av masterkonserten hvor jeg vil ta utgangspunkt i den ene scenen på uia og strippe rommet ned mest mulig. Jeg vil plassere en lignende 50-tallsstol som jeg brukte i min første konsert, midt på scenen hvor jeg vil sitte og spille og synge. Jeg vil forsøke å plassere publikum forholdsvis tett på meg i en halvsirkel. Jeg vil også tenne lys rundt meg og publikum for å forsøke å øke intimiteten. Før hver sang ønsker jeg å høste erfaring med å presentere sangene slik at jeg kan gi publikum et lite innblikk i mitt univers. Dette konseptet vil jeg utvikle videre frem til masterkonserten.

4.4 Oppsummering

Intimitet i konserter opplever jeg konstitueres som en av menneskets predisponerte responser til gjensidighet gjennom musikkopplevelsen. Fordi vi er predisponert til å søke meningsskapende beskjeftigelser er musikkopplevelser helt avgjørende for det menneskelige prosjekt. Intimitet opplever jeg som selve hovedkjernen av musikkopplevelsen. Det er når intimitet oppstår mellom relasjonene i konsertopplevelsen at vi kan oppleve høydepunktsopplevelser som setter spor og er med på å gi mennesket mening i tilværelsen. Dette er betraktninger jeg har reflektert over i Dissanayake og Small's teoretiske grunnlag.

Det jeg har erfart gjennom mine konserter, er at jo mer nedstrippet både scenen, og uttrykksformen er, jo større opplevelse av intimitet kan en ofte erfare. Ihvertfall i det formatet jeg presenterer, nettopp intimkonsertformatet. Nøkkellbegrepene koblet til intimitet som jeg kom frem til gjennom undersøkelser av mine fire konsertsykluser var: *Intimitet, iscenesettelse, gjensidighet, intimgrenser, trygghet/utrygghet, uro, presentasjon, energi og improvisasjon*. Jeg kom også frem til hva jeg gjennom mine erfaringer regner som mulige forutsetninger for at intimitet skal oppstå i konserter, hvor ihvertfall noen av disse kombinasjonene bør være tilstede i intimkonserter: *Åpenhet, trygghet, sårbarhet, dialog, gjensidighet, improvisasjon, formidling, energi, spontanitet, uro og intensitet*. Mange av nøkkellbegrepene samsvarer med forutsetningene og jeg opplever at de alle er med på å konstituere intimitet i konserter. Trygghet/utrygghet og gjensidighet er de begrepene som fremtrer for meg som spesielt fremmede for intimitet i konserter. Høydepunktsopplevelsen slik jeg beskrev den i refleksjonen under syklus 4, «Konsert hos Naboen», besto av en gjensidig dialog med publikum hvor jeg opplevde at i musikkopplevelsen på «Oh quante volte» oppsto det en utrygghet/uro for om jeg ville innfri et av de mest teknisk vanskelige partiene av arien. Da forventningen eller spenning flyttet seg fra et øyeblikk av uro til trygghet idet forventningene ble innfridd og jeg derfor opplevde gjensidighet med publikum, oppsto også fornemmelsen av intimitet. Jeg erfarte derfor at spesielt overgangen fra utrygghet/uro til trygghet i en gjensidig dialog med publikum kan implisitt være med på å konstituere fornemmelsen av intimitet i konserter.

Jeg ønsker å arbeide videre i forlengelsen av min undersøkelse med å forsøke å undersøke og bidra til idéer som kan modernisere operaformatet. Jeg vil også fortsette en kontinuerlig prosess med å utforske egne konserter og utvikle konsepter etter en stadig søken og lengsel etter intime opplevelser i konserter.

5 Litteratur:

- Baron, John H (1998). *Intimate music: A history of the idea of chamber music*. New York: Pendragon press
- Brown, Oren (1996) *Discover your voice – How to develop healthy voice habits*. London: Delmare Cengage learning
- Derrida, Jaques (2002) *Adjø til Emmanuel Levinas*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag
- Dissanayake, Ellen (2000): *Art and intimacy: How the arts began*, University of Washington press
- Dutton, Dennis (2010): *The art instinct: Beauty, pleasure and human evolution*, Oxford: OUP Oxford
- Edström, Olle (2002) *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*, Göteborg: Göteborg Universitet
- Erksen, Thomas H. (2006). *Trygghet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Herr og Anderson, (2005) *The Action research dissertation*. USA: Sage Publications
- Kvale, Steinar (1997) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam Gyldendal
- Levinas, Emmanuel (1969) [1961], *Totality and Infinity*. Pittsburg: Duquesne University press
- Levinas, Emmanuel (1996) [1972], *Den annens humanisme*. Oslo: Det norske akademi for sprog og litteratur.
- Mashek og Aron (2004) *Handbook of music and emotion: Theory, research applications*, OUP Oxford
- Meyer, Leonard B. (1961): *Emotion and meaning in music*, Chicago: University of Chicago press
- Small, Christopher (1998), *Musicking*. Hanover: Wesleyan University press
- Valberg, Tony (2011): *En relasjonell musikkestetikk* Göteborg, Göteborgs universitet kap IV

Artikler:

- Alterhaug, Bjørn (2004). «Improvisation on a triple them: Creativity, jazz improvisation and communication» *Studia Musicologica Norvegica*, Vol 30
- Bergo, Bettina (2014) «Emmanuel Levinas», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (red.), URL: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/levinas/>

Harlow, H. (1958). «The Nature of Love». Online: <http://psychclassics.yorku.ca/Harlow/love.htm> [6.10.2010]

Walser, Robert (2003) «Popular music analysis: Ten apothegms and four instances». I Allan F. Moore (red.), *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge university press

Internettkilder:

Channel Kiri Te Kanawa (2011) hentet 20.01.2014 fra <https://www.youtube.com/watch?v=oOA4PGzP1xA> [musikk]

Kilden (2010) «Kilden dialog» Hentet 15.03.2014 fra <http://www.kilden.com/kildendialog>

Nrk (2014) «Pensjonsbombe i operaen» Hentet 25.02.2014 fra <http://www.nrk.no/ostlandssendingen/pensjonsbombe-i-operaen-1.11639836> Publisert 31.03.2014

Opera til folket (2006) «Om oss» Hentet 01.04.2014 fra <http://operatilfolket.no/om-oss/>

Rafliff (2011) «Christoper Small, Cultural Musicologist, Is Dead at 84» Hentet 20.01.14 fra New York Times: <http://www.nytimes.com/2011/09/11/arts/music/christopher-small-cultural-musicologist-is-dead-at-84.html>

Ssb (2013) «Norsk kulturbarometer, 2012». Hentet 20.03.2014 fra <http://www.ssb.no/kulturbar/> Publisert 21.05.2013

Vila Lobos B.b hentet 21.01.2014 fra https://www.youtube.com/watch?v=j3xbvTjMOk_k [Noter]